

# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ПРОВЕРКА

16-04-2023

 ПРОВЕРКА  
2009 - 2010

ГОДИНА XXVI. КН. 1. 1982

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

## СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Четвърт век списание „Литературна мисъл“	3
Д. С. Лихачов (Ленинград) — За точността в литературознанието	6
Георги Димов — Формиране на ново литературно-естетическо съзнание в националния ни книжовен живот	14
Дочо Леков — За литературните поколения през Възраждането	30
<i>100 години от рождението на Теодор Траянов</i>	
Стоян Илиев — Теодор Траянов	56
Ирина Бенатова (Киев) — Мотивът на Ботевата балада „Хаджи Димитър“, отразен в творчеството на Теодор Траянов, Гео Милев и Николай Хрелков	73
<i>Профили</i>	
Александър Спиридонов — Димитър Талев	92
Петър Велчев — Блага Димитрова	113
<i>Шедьоври на световната естетическа мисъл</i>	
Хосе Ортега -и -Гасет — Четири есета	122
<i>Проблеми на художествения превод</i>	
Драгомир Петров — Италианската поезия през моя литературен опит (Поглед към типологиите на Възраждането)	138
<i>Научни съобщения</i>	
К. Н. Кантарев — Вероятният повод за написването на „Моята молитва“ от Хр. Ботев	153
Виолета Кунева — Гръцката публицистика за Георги Димитров (1933—1934)	155
Свейн Мьонесланд (Норвегия) — Норвежкият превод на „Под игото“ от 1895 г.	160
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от Франция, Испания и САЩ	164
<i>Преглед</i>	
Георги Гетов — „Партийността и активната личност в литературата“ от Георги Пенчев	171

Христо Дудевски — „Александър Блок и България“ от Екатерина Даскалова	173
Пирин Бояджиев — „Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX в.“, сборник	176

## СОДЕРЖАНИЕ

Л М — Четвърть века журналу „Литературна мисъл“	3
Д. С. Лихачев (Ленинград) — О точности в литературоведении	6
Георгий Димов — Становление нового литературно-эстетического сознания в нашей национальной книжной жизни	14
Дочо Леков — О литературных поколениях Возрождения	30
<i>100 лет со дня рождения Теодора Траянова</i>	
Стоян Илиев — Теодор Траянов	56
Ирина Бенатова (Киев) — Ботевский мотив баллады „Хаджи Димитър“ у Теодор Траянова, Гео Милева и Николая Хрелкова	73
<i>Профилы</i>	
Александр Спиридонов — Димитр Талев	92
Петр Велчев — Блага Димитрова	113
<i>Шедевры мировой эстетической мысли</i>	
Хосе Ортега и-Гасет — Четыре эссе	122
<i>Проблемы художественного перевода</i>	
Драгомир Петров — Итальянская поэзия в моем литературном опыте (Взгляд на типологии Возрождения)	138
<i>Научные сообщения</i>	
К. Н. Кантарев — Вероятный повод создания стихотворения „Моята молитва“ Хр. Ботева	153
Виолета Кунева — Греческая публицистика о Георгие Димитрове (1933—1934)	155
Свейн Мьонесланд (Норвегия) — Норвежский перевод романа „Под иго“ в 1895 году	160
<i>Из зарубежной печати</i>	
Литературные журналы Франции, Испании и США	164
<i>Обзор</i>	
Георгий Гетов — „Партийността и активната личност в литературата“ Георгия Пенчева	171
Христо Дудевски — „Александър Блок и България“ Екатерины Даскаловой	173
Пирин Бояджиев — „Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX—XX век“, сборник	176

### 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

## ЧЕТВЪРТ ВЕК

### СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“

Списание „Литературна мисъл“ навърши четвърт век и от тази година навлиза в своята двадесет и шеста годишнина. Ако си послужим с баналното, но закономерно сравнение, за човека тази възраст е все още само подстъп към зрелостта, а за историята — нищожно малка величина. Ала за краткия срок на съществуването си сп. „Литературна мисъл“ направи достатъчно, за да си извоюва достойно място в развитието на съвременната българска култура, в подема на нашето литературознание и критика през последните десетилетия. И в крайна сметка — да бъде не само плод на априлското извисяване в цялостния обществен живот на България, но и да даде реален принос в реализирането на марксистко-ленинската априлска линия на БКП в областта на изкуството, културата и хуманитарните науки.

Защото — в случая съпадението съвсем не е случайно, а закономерно-символично — сп. „Литературна мисъл“ е органично свързано с Април'1956. И нашата годишнина ни припомня друга една годишнина, чествувана преди по-малко от година от целия български народ: двадесет и пет годишнината от историческия Априлски пленум на ЦК на БКП. Едва ли е необходимо да припомниме огромното му значение, потвърдено от възходящото развитие на родината ни през последния четвърт век; едва ли има нужда да подчертаваме огромната му роля за извисяването на социалистическата ни култура, литература и литературознание. Но не можем да не кажем със законна гордост, че сп. „Литературна мисъл“ е в буквалния смисъл на думата рожба на Април'1956. Тази голяма чест — и отговорност — е в основата както на досегашните постижения, така и на новите, качествено по-високи задачи, които си поставя сп. „Литературна мисъл“.

За неговата роля в развитието на нашата литературна наука през последния четвърт век, за приноса му като организатор на българските литературоведи и критици от всички поколения и трибуна за изявата им може да се говори много. Защото историческият факт е, че освобождаването от оковите на догматизма, творческото разкрепостяване и развитие на марксистко-ленинската естетика, литературна теория, история, критика в годините след Априлския пленум протече до голяма степен на страниците на сп. „Литературна мисъл“. Това не е някаква особена заслуга, още по-малко подценяване на направеното от другите литературни издания, а просто доказателство, че единственото у нас специализирано издание за естетика, литературна теория и история се е оказало на висотата на задачите, които са му поставени. Много и много са конкретните им измерения и тук е трудно да се споменат дори главните. Защото това може да бъде системното и задълбочено разработване на теорията на метода на социалистическия реализъм — навярно главната задача в работата на списанието; но може да бъде и новата марксистка интерпретация и оценка на литературното наследство (именно на страниците на сп.

„Литературна мисъл“ получиха нов прочит редица от най-сложните и противоречиви творчески личности в историята на нашата литература, именно тук бе дадено място на задълбочени нови интерпретации на творчеството на великите наши писатели-революционери); а може да бъде и системното разработване на същностни проблеми на теорията на литературата; макар че може да бъде подчертаното внимание, което се отделя на съвременната ни литература с желанието да се анализираат развойните ѝ процеси, да се очертаят открояващите се творчески индивидуалности, да се осмисли развитието на отделните литературни родове в сложното им взаимодействие и жанрова дифузия. . .

Но всеки опит да се акцентира върху някои от страните в работата на списанието е безсмислен поради опасността от деформация на представата за мястото и ролята му в развитието на литературната ни наука и критика. А да се обгледа цялостно неговата дейност в последните двадесет и пет години нито е възможно в една кратка статия, нито е особено наложително. Защото независимо от допусканията в някои моменти отделни грешки и слабости преценката за стореното от сп. „Литературна мисъл“ за четвърт век съществуване е налице. И това ни освобождава от необходимостта ние самите да говорим надълго и нашироко за направеното. По-важно е друго — актуалните задачи пред съвременното ни литературознание и критика на настоящия етап от развитието им, пречупени през призмата на възможностите на списанието.

Вероятно нашите читатели са забелязали вече, че в последните години на страниците на списанието се проявяват две тенденции, които на пръв поглед са противоположни, но в същност се допълват взаимно. От една страна, стремеж към по-пълно представяне на съвременната ни литература, към задълбочен анализ на тенденциите в развитието ѝ. От друга страна, все по-нарастващо внимание към хилядолетното единство на българската култура, към цялата многовековна българска литература в тесните ѝ връзки с другите изкуства. Защото желанието на списанието е да намери онзи синтез на историчност и актуалност, който би ни позволил да асимилираме и огромното наследство с оглед на насъщите духовни потребности на съвременността, а същевременно би осигурил и възприемането на съвременния литературен процес в контекста на цялостното развитие на българската литература.

Разбира се, това не означава, че списанието намалява своето внимание към теоретическите разработки — напротив, ред публикации в последните години показват, че и в тази област стремежът на списанието е пак „двупосочен“: от една страна, да се изследват задълбочено поставените проблеми, а, от друга — да се разширява периметърът на проблематиката, да се навлиза системно в „граничните зони“ с други изкуства и научни дейности. Защото интердисциплинарните изследвания не са просто мода на деня, а реална необходимост, произтичаща от характера на развитието на съвременната култура.

Същевременно като орган на Института за литература списанието е било винаги тясно ангажирано с основните насоки в работата му. А, както е известно, голямата задача в настоящия момент е подготвянето и написването на многотомна история на българската литература. Още преди пет години сп. „Литературна мисъл“ откри специална рубрика — Методологически проблеми на литературната история, — пряко насочена към подготовката на многотомната история. Но това съвсем не изчерпва направеното от списанието, още по-малко онова, което предстои: тук трябва да се имат пред вид и публикациите върху т. нар. „бели петна“ в литературната ни история, и опитите да се разгледа по новому творчеството на крупни наши писатели или пък определени литературноисторически проблеми — с една дума, значителна част от дейността на сп. „Литературна мисъл“ е пряко или косвено насочена към изпълнението на тази задача.

Но и това не изчерпва основните насоки в работата на списанието в настоящия момент и с оглед на близкото бъдеще. Защото съществена страна от дейността му е неговата функция на активен посредник между нашата и световната литературна и естетическа мисъл. И тук на първо място за нас е опитът на съветското литературознание и критика, който съвсем не се изчерпва с публикациите под рубриката По страниците на сп. . . . — почти няма книжка без активното участие на съветски автори.

Не по-малко важна е и една друга наша рубрика — Шедьоври на световната естетическа мисъл, — в която се публикуват (най-често за пръв път) върхови постижения на естетическата мисъл от цял свят и от всички времена. Едва ли е необходимо да се доказва важноста на това начинание — защото е ясно, че без познаване и творческо асимилиране на цялостния опит на човечеството в тази област не е възможно да се постигне желаният подем в развитието на литературната наука и критика.

Не можем да отменим и рубриката ни Чуждестранната наука за българската култура. Защото тя е не само израз на все по-голямото признание за българската култура (и в частност литература) в цял свят, но и ценна възможност да видим самите себе си през един нов поглед; и нерядко чуждата рецепция на българската литература ни разкрива неподозирани или недоизследвани нейни аспекти.

Впрочем едва ли трябва да се говори обстойно за насоките в работата на списанието — по-важни са най-общите принципи, от които се ръководи то. И тук веднага трябва да си спомним думите, прозвучали от високата трибуна на XII конгрес на БКП, за състоянието и задачите пред литературната ни наука и критика. Макар и в по-специфичен — с оглед характера на изданието — план, партийната повеля да се отсява зърното от плявата стои и пред сп. „Литературна мисъл“. А това означава и оживяване на дискусияния — в същностния смисъл на думата — дух на списанието, и извисяване на класово-партийния критерий.

Така неусетно стигаме до онази точка, в която настоящето се прелива в бъдещето, а досегашните постижения — в нови изисквания. А четвъртвековната дейност на сп. „Литературна мисъл“ е гаранция, че то ще изпълни и новите задачи, оставайки — както винаги — воин на партията на идеологическия фронт.

*Литературна мисъл*

## ЗА ТОЧНОСТТА В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО\*

Д. С. ЛИХАЧОВ (ЛЕНИНГРАД)

За първи път заставам на катедрата в университета „Климент Охридски“ и това ме изпълва с огромно вълнение. Не само защото този университет носи името на Климент Охридски — нещо извънредно многозначително. Тук са работили и работят забележителни учени. Бих искал да припомня Александър Теодоров-Балан, с когото имах възможност да се запозная, Михаил Арnaudов, с когото също можах да се запозная, Любомир Милетич, Кирил Мирчев, Любомир Андрейчин, Йордан Иванов (неговите записи на народни песни са изключителни), Беньо Цонев (когото ценя за описанието на българските ръкописи), Боян Пенев и мн. др.

Висока чест за мен е възможността да застана тук, в тази свещена сграда.

Длъжен съм да кажа, че ако имам някаква заслуга в изучаването на българската литература, тя се дължи на обстоятелството, че между изучаването на българските ръкописи и изучаването на староруските ръкописи има очевидна връзка, общи методически похвати, общи методологически проблеми. Изобщо Средновековието сближава хората и аз съм убеден, че различията в средновековните литератури, особено в славянските средновековни литератури, споени помежду си с близостта на езика, са по-малко, отколкото дори в ново време. Различията, струва ми се, растат, а обръщането на погледа към корените — сближава.

Моята беседа ще бъде посветена на един много болен въпрос — доколко литературознанието е точна наука. Това няма да бъде лекция, а именно беседа, или по-точно тезиси за лекция, защото не нося със себе си никакви конкретни материали, с които бих могъл да онагледя мислите си. Ще говоря само за общите неща, за общите проблеми, без да ги илюстрирам. Това вие може да направите с материали от своята старобългарска литература.

Не бих могъл да обхвана всички аспекти на точността. Първият проблем на точността е проблемът за методологията, разбира се, за общата методология на науката. На тези въпроси съм посветил отделни работи, в които подчертавам особеностите на съвременната методология в изучаването на литературата, принципа на историзма. В „Литературная газета“ писах за историзма в литературознанието и принципите на историзма в науката. (На тази тема ще излезе мой труд, в който бихте могли по-пълно да се запознаете с възгледите ми.) А сега ще разгледам само структурата на точността в литературознанието като наука, защото в него има раздели и дисциплини, които са по-точни и по-малко точни. Бих искал да очертая в тази сложна и странна наука она твърд скелет, който държи литературознанието в единство и го прави наука.

\* Беседата е изнесена в Софийския университет „Климент Охридски“ на 10 юни 1980 г.

Какво представлява въобще точността в науката, обективността, доказателствеността? Всичко това са исторически изменящи се категории. Преди две години говорих в Института за литература, че през средните векове науката се е стремяла главно да обясни словесно явленията, да набележи символично съществуващите връзки между изучаваните явления и явленията на свещената история, или обясненията и тълкуванията на църквата. И тъкмо този стремеж към терминологията — да се отбележи явлението като логическо понятие, се е запазил в науката и до днес.

В епохата на Ренесанса настъпва период, когато главни са зрителните възприятия, когато за науката е необходимо да види явлението, да си го представи конкретно, зрително. Затова се развива наблюдението през увеличителни стъкла — микроскопи, телескопи. Появява се „Академията на рисовите очи“, защото очите са най-важни за науката в периода на барока и предшествуващата епоха. Придобиват значение пътешествията, описанията, географските карти, класификациите. В епохата на Ренесанса и барока придобива огромно значение и филологията като наука, която изучава текстовете, издава текстовете, тълкува текстовете, класифицира и определя езиковите факти. Тя е *точна наука*.

В ново време настъпи математизация на науката: да познаеш същността на нещата значи да пресметнеш, да изчислиш, да определиш всичко математически. С макар и непълна, но все пак математическа интерпретация на явленията филологията започна да губи репутацията си на точна наука, придобита през Ренесанса. Това се дължи на обстоятелството, че през XIX в. филологията се раздели на езикознание и литературознание. Това разпадане е неизбежно, но то е свързано и с известни загуби — езикознанието пое върху себе си репутацията на точност, а литературознанието — на неточна наука, защото не може точно да се описва, да се изчислява. Създаде се впечатление, че литературознанието сякаш решава своите въпроси неточно, приблизително. Литературоведите получиха комплекс за непълноценност. Това е много тягостно явление, защото този комплекс се предаде и на другите — в Академията на науките, в университета литературознанието започна да се поставя на последно място като наука, тъй да се каже, неточна, покриваща се с критиката, с писателството.

Но винаги ли науката трябва да бъде точна? И винаги ли е точна? Точността е невъзможна там, където изучаваният материал не може да бъде подложен на точно изчисляване. Да се иска точност от литературознанието е все едно да се изисква от океанографията да изчисли точно в кубически сантиметри обема на водата в океана. Това е невъзможно. Така и в литературознанието е невъзможна подобна точност и ако някой претендира за точност, то тъкмо тогава то става действително неточно. (Всяко изкуство, и литературата в това число, само по себе си е неточно. То престава да бъде изкуство, щом стане точно. И изкуство-знанието, и литературознанието престават да бъдат точни, щом започнат да претендират за точност. Това не е парадокс.)

Действително всяко произведение на изкуството по своята природа е неточно и незавършено. Начертаната с ръка линия е винаги по-красива от начертаната с линейка, или от кръга, направен с пергел. Това добре са го разбирали в средните векове — и в романския, и в готическия стил никога не е имало пълна симетрия, винаги е имало някаква неточност. Точността се възстановявала в ума на зрителя, слушателя или читателя, но неточността съществува съвършено явно. Фланкиращите кули на романските и готическите катедрали например винаги са различни. С това могат да се различат от имитациите „а ла готика“ през XIX в. Готиката през XIX в. се строи винаги симетрично. Фланкиращите кули при входа са винаги еднакви и тъкмо това е признак на имитацията: Макар че Воале льо Дюк е реставрирал Нотр Дам според вкусовете на XIX в., то все пак едната от кулите е по-широка от другата с около един метър. Но той се опитал

да ги направи симетрични и в това се заключава имитацията. Вчера бяхме в Копривщица — там много лесно можеш да различиш новите здания от строените през XIX в. На новите вторият етаж точно се издига над първия. При старите здания има известни различия, винаги вторият етаж се издига над първия с известни различия. Това е типична черта на истинското изкуство. Зрителят възстановява точността в ума си, но той трябва да има пред себе си какво да възстановява, трябва да има възможност за *сътворчество*. Същото е и в литературата. Колко тълкувания съществуват за произведенията на Шекспир, например за образа на Хамлет. И тъкмо това е признак на истинското изкуство. Стихотворенията на Тютчев, които поправял Тургенев, били неточни в ритъма и стихосложението. И мисълта понякога в тях е незавършена, но тя не може да бъде предадена адекватно, по логичен път. Това е, типична черта на произведенията на истинския поет. Затова сега една от задачите, която стои при издаването на Тютчев, е да бъдат освободени произведенията му от нанесените поправки в метриката, ритъма, римите и т. н., защото неточността в стихотворенията на поета е извънредно важна.

Обърнете внимание, че много от шедьоврите на литературата са незавършени произведения. Незавършен е „Евгений Онегин“, но от това не става по-малко съвършено произведение. Незавършени са „Мъртви души“ на Гогол, но от това също не стават по-малко ценни в естетическо отношение. В явленията на изкуството винаги трябва да има някаква незавършеност. И замисълът на автора, замисълът на Достоевски или Пушкин никога не може да бъде разкрит и определен точно и адекватно, защото ако той бъде разкрит абсолютно точно, то значи това не е произведение на изкуството. Защото в произведенията на изкуството формата и съдържанието са органически слети и за да се преведат на друг език — на езика на критиката и пр., — в пълна точност е невъзможно. Възможно е само приблизително описание на съдържанието. При това във всяка епоха то е различно. Например Хамлет в различните епохи се е тълкувал различно. И сега се тълкува различно от XIX в. Неслучайно забележителният шекспировед и режисьор Козинцев нарече своята книга „Шекспир — наш съвременник“. С това той не иска да каже, че Шекспир е живял през XX в., а че съществува съвременно разбиране за творчеството на Шекспир. И това разбиране той е изложил превъзходно чрез формите на друго изкуство — формите на киното.

Моят извод съвсем не е песимистичен. Литературознанието не е единна наука. Тя е конгломерат от дисциплини, като географията, океанографията, биологията, етнографията, историята. Всяка от тези науки представлява конгломерат от различни науки, отделни специални дисциплини. В тези дисциплини съществува различна степен на точност. В литературознанието висока степен на точност обладават специалните дисциплини, които се намират в периферията на литературата, в периферията на изучаването на литературата. Това са стихознанието — съвременна точна наука, — текстологията, палеографията, археографията, науката за живота на писателя (това е отделна специалност, все още неизведена като наука), сравнителното литературознание. По такъв начин литературознанието може да се представи графично като кръг, в който централната част, решаваща общите проблеми, сякаш е неточна (казвам „сякаш“), а окръжаващата литературознанието част, където се намират палеографията, археографията, текстологията, изучаването на биографията и т. н. — всичките тези специални дисциплини представляват един вид обвивка, черупка на точността, в която е затворена тази наука. Тези специални дисциплини са безусловно периферийни, но заедно с това те са оная важна, задържаща сила, която в известна степен определя и точността на централната част. При това любопитно е, че всичките тези специални дисциплини поддържат помежду си много тясна връзка. Например текстологията. Тя най-тясно е свързана с езикознанието, с археографията, извoroзнанието. Съ-



що така и стихознанието е свързано с езикознанието. По този начин всичките периферийни науки, всичките специални дисциплини са строго съединени помежду си. Сякаш хоро се вие около литературознанието, колело, в което всички здраво се държат един друг за ръцете. При това степента на точността в тези специални дисциплини нараства според отдалечаването на централните задачи на литературознанието.

Литературознанието е обградено от своеобразна твърда черупка, от *зона на най-голяма точност*, която сякаш държи по-малко точната сфера на *общи съждения*. Може да се помисли, че то едва ли не се намира в плен на специалните дисциплини. Това не е така, защото именно твърдите дисциплини на литературознанието са най-активни. Точността е активна, тя се стреми да проникне във всички области на изучаването, докато неточността при всички случаи е пасивна и постепенно ѝ отстъпва мястото.

Точността на специалните дисциплини се стреми да проникне и във вътрешността на литературознанието и извън него, защото всички науки помежду си са най-тясно свързани. Специалните дисциплини не отделят литературознанието от другите науки, а прехвърлят мост към тях. Така например текстологията е безусловно нужна на историците и езиковедите; археографията — на езиковедите, историците и литературоведите; стихознанието не може да мине без езикознание, изучаването биографията на писателя — без историята. С други думи, всички специални дисциплини в литературознанието са свързани с други крупни науки.

По този начин специалните дисциплини възстановяват първоначалната цялост на Филологическата наука. Филологията е била в много висока степен свързана с останалите обществени науки и раздробяването ѝ на езикознание и литературознание доведе до известно обособяване. Така че специалните дисциплини играят много важна роля, като обединяват литературознанието с историята, с езикознанието и т. н. Получава се научна монолитност. И се оказва, че филологията е точна наука. Изучавайки и прилагайки специалните дисциплини, всеки литературовед може с гордост да каже: „Аз съм филолог.“ А филологията, както вече казах, традиционно се е считала за точна наука.

Ако в нашето графично изображение на литературознанието, наподобяващо слънце (всяка наука представлява подобно слънце), спуснем радиални линии към центъра, то ще се окаже, че специалните дисциплини, разположени по окръжността, не само свързват литературознанието с другите науки, но и служат за „опорни ребра“ при доказването и решаването на важни въпроси.

Доказателствеността в литературознанието винаги се строи върху детайли, изучавани от тези специални дисциплини. Строи се върху дреболии и частни случаи. Една от задачите на литературоведите, и особено на младите, е да уважават тези дреболии, защото именно върху тях се изгражда цялата съвременна наука. Ние не бихме могли да докажем общите си мисли, ако обръщаме внимание само на някакви общи форми, без да забелязваме дреболиите, защото именно те показват основата, те дават доказателства на науката. Например образът на Остап Бендер от Илф и Петров се е тълкувал и така, и така. Но някои дребни неща в този образ доказват неговия произход от Аметистов на Михаил Булгаков, а булгаковският Аметистов — от Джингъл в „Пинквинският клуб“ на Дикенс. И тримата носят зелена дреха — присъствуват елементи на зеления цвят, нямат чорапи на краката си и на тримата костюмите са им тесни, и тримата са изгубили багажа си по пътя, и тримата в миналото са били провинциални дребни, случайни актьори-любители и мошеници — Джингъл, Аметистов и Бендер. Ето тези *улики*, дребни улики, които съвсем не са задължителни за образа, са доказателства, че в дадения случай единият образ следва след другия. Така че *изследо-*

*вателят* в известна степен се превръща в *следовател*, който възстановява картината на творчеството на автора или преписвача.

В средновековната литература има много общи места, етикетни ситуации, етикетни форми. Средновековният автор пише по канони. Как в тези случаи да се забележи заимствването? Общото място може ли да бъде резултат просто на определена традиция?

Заимствването се определя по дреболиите, по разположението на думите, по цитатите, които могат да бъдат леко нарушени в сравнение с предшестващите, по общата грешка, по еднаквите изрази, отличаващи се от другите канонически форми, и т. н. Изучаването на изворите на средновековните произведения се изгражда пак върху добавките, пропуските, грешките, словоредата. За да уличим даден автор, че е заимствувал от определено съчинение, особено важни са грешките. Винаги трябва да се обръща особено внимание на общите грешки. Дори в съвременните работи много често се повтарят едни и същи цитати не защото авторите са се обръщали към първоизточника, а защото са заимствували цитатите от чужда ръка. И ако проверим много трудове, ще се окаже, че едни и същи положения, едни и същи цитати даже от художествената литература се повтарят от книга в книга. Но как да уличим автора, че не ги е взел направо от оригиналното произведение, а от ръцете на друг автор? По грешките, по грешните препинателни знаци, по допуснатата неточност в изрази и т. н. Грешките изобличават. Дреболиите винаги служат като основа за доказателство. В това отношение литературознанието не се отличава от другите науки. Науката винаги работи въз основа на признаци—дали ще са признаци на болест, на геоложки находки или на събития в Космоса. Дреболиите са признаци на крупни явления. Малките неща издават големите. Следователно ние можем да стигнем до общи положения, но да докажем тези общи положения, да докажем ситуацията, която се е създала в литературата, можем само с помощта на детайлите и дреболиите. Това е характерно също така и за изкуствознанието и изкуствоведческите работи. При определяне на общите концепции в изкуствознанието много често се прибегва до красноречие. Както е известно, изкуствоведите са красноречиви хора, много от тях пишат прекрасно. Но красноречието не е доказателство. Това се отнася в същата степен и за литературознанието. Не може по пътя на импресионистични определения да се докаже авторство, принадлежност към определена живописна школа или школа в областта на музиката. Не може да се докаже заимствване, влияние. Всичко това може да се докаже само с частни случаи, на които трябва да се обръща внимание. Да предположим, че искаме да определим кой е изобразен на даден портрет. Чие е това лице? Ако говорим за физическа и психическа прилика и т. н. — с това нищо няма да докажем. Доказва се чрез дребни неща, които могат понякога да бъдат даже канонически — например някакъв орден. Какви ордени има изобразеното лице на портрета? Кога ги е получило? Може да се посочат точно годините, когато лицето е изобразено, щом вече е получило орден „Андрей Първозвани“. Формата, в която е нарисуван, кройката на дрехите, модата на едно или друго време — за всичко това прекрасно е показано във великолепната работа на Владислав Михайлович Глинка, напечетана в Трудовете на Държавния ермитаж. Съветвам литературоведите да прочетат тази работа. Там е показана техниката за определяне изобразеното лице на портретите. Това е изключително увлекателна творба, написана от прекрасен познавач на руския костюм, формите, мундирите, ордени и т. н. Той е разпознал стотици лица от различни руски портрети в Ермитажа.

Как се определя авторът в изкуството, живописецът, който изобразява? На всеки изкуствовед е известно, че най-важни са второстепенните детайли, защото във второстепенните детайли живописецът е еднакъв. За нас е много по-важно изобразяването на ухото, отколкото на лицето. Ухото издава автора си,

защото повечето живописци не обръщат внимание на ушите, рисуват ги шаблонно и тъкмо с това се издават. После какви бои употребява живописецът, в кои периоди към какви бои се насочва? Живописната техника има първостепенно значения при определяне на авторството — не красноречието, а техническите детайли, остроно наблюдение на изкуствоведите. Шателното изследване на детайлите е способно да докаже общите положения и да разруши много представи, понякога твърде отговорни, с широко разпространение. Особено важно за литературоведите и особено за медиевистите е да проверяват текста по ръкописите. Ще си послужи с един пример. В края на 40-те — 50-те години у нас се занимаваше с история на авиацията Данилевски. (Той не беше специалист нито по история, нито по филология — грешката му е понятна и аз не искам да го обвинявам.) Занимавайки се в библиотеката на Академията на науките, той открил в един ръкопис, че още в XVII в. в Русия е съществувал въздушен балон, изобретен от Крекутний, и го съобщи в своята книга. Това съобщение започна да се повтаря безкрай и се смяташе, че въздушният балон е изобретен край Рязан от този Крекутний. Вера Фьодоровна Покровска още тогава публикува статия в Трудовете на отдел „Староруска литература“, където опроверга това положение, опроверга го въз основа на ръкописа. Тя изясни, че ръкописът е принадлежал на Салукадзиев, известен руски мистификатор от началото на XIX в. Него също не можем да обвиняваме за тези мистификации, защото той не ги е правел от печалбарски подбуди, а просто е бил обвелян от духа на романтизма. В дома му висели препарирани крокодили, различни чудовища и т. н. и той обичал да мистифицира. И така успешно мистифицирал, че и до днес много от неговите мистификации се вземат за чиста монета. Как ги е правел? Разшивал ръкописите и вмъквал вътре нещо. В този случай той изтрил ръкописа и вписал името на Крекутний. По такъв начин в текста се получило, че Крекутний летял върху въздушния балон, напълнен с горещ дим. Въпреки че тази неволна грешка на Данилевски беше изяснена от В. Ф. Покровска, но специалните издания малко се четат, в това число и Трудовете на отдел „Староруска литература“, и грешката започна да се повтаря. Дори влезе в забележителния в много отношения (но не във всички) филм „Андрей Рубльов“. Той започва с епизода, че някой лети на въздушен балон, който сам е изобретил. Нищо подобно не е могло да бъде по това време. Това е абсолютна фантастика, която се обяснява с мистификацията на Салукадзиев в XIX в. Беше достатъчно да се проследи ръкописът и това се изясни. Писах рецензия за този филм и помолих да махнат този епизод, но на режисьора Тарковски толкова му харесваше, че въпреки възраженията го остави. Той реши, че художествената правда стои по-високо от историческата правда. Но до каква степен?

И не само това. Съвсем наскоро през 1979 г. в Свердловск беше пусната пощенска марка с въздушния балон на Крекутний.

Всичко може да бъде опровергано или доказано с помощта на ръкописите, с точното изясняване произхода на текста, т. е. с помощта на текстологически, археографски, даже библиографски сведения. Очевидно за специалистите по въздухоплаване са неизвестни трудовете по древноруска литература с ръкописите, но ако съществува добра библиография, то може би тези данни биха стигнали и до художника, който се е заел с нелепата идея да изобрази въздушния балон на Крекутний. На пръв поглед това изглежда дреболия, но това не е така. Съвсем не е дреболия и въпросът с историка Татищев.

Татищев преработвал няколко пъти своята история, включвал в нея бележитични елементи, които са се приемали и до днес се приемат от изследователите като самата истина, защото авторът бил притежавал източници, които ние не знаем. Действително има данни да се мисли, че е притежавал някои източници. Те обаче не са толкова много. Но ако сверим изданията с ръкописа на Татищев

чев, то може да се изясни процесът на създаване „Историята на руската държава“. Работата е в това, че авторът белетризира текста, като влагал в устата на историческите лица диалози, пряка реч, която не е съществувала в източниците. (Това го е правил по-късно и Карамзин, но в по-малка степен.) Татищев белетризира, защото в XVIII в. историята беше още полуизкуство, нужно му е било да създаде текст, който леко и увлекателно се чете. А тези белетристични добавки в текста се приемат за чиста монета. Също така и външното описание на действащите лица. В първоначалните текстове то не е съществувало. Той въвежда тези портрети на действащите лица, за да увлече читателя, за да направи понагледна руската история. Такава е била неговата задача и не бива да го виним, защото това е явление на XVIII в., даже началото на XIX в., когато към подобни похвати, но по-предпазливо, е прибегвал дори и самият Карамзин. Ето защо неговата история на руската държава е факт не само на историческата наука, но и литературен факт — това е забележително произведение на художествената литература.

Така че отнасянето към ръкописите, към текстовете, към редакциите, текстологията, археографията и библиографията може да ни предпази от лъжливи заключения, а нашите собствени изводи ще имат доказателствен характер. Но в изучаването, в интерпретирането на литературата, както и изкуството все пак съществува субективизъм. В началото на беседата си казах, че произведенията на литературата и изкуството са неточни по своята природа. Не противоречи ли моето изискване да се обръщаме към специалните дисциплини на твърдението за изначална неточност на произведения на изкуството и литературата в частност? Смятам за неоспорим факт обстоятелството, че никакво тълкуване на произведенията на изкуството не може да бъде окончателно, завършено. И езикът на изкуството е непреведим на езика на логиката, на науката, на просторечния, непоетичен език. Не може адекватно да се преразкаже съдържанието на „Ана Каренина“, да се преразкаже стихотворение, защото формата е органически слята със съдържанието. Означава ли това, че може да се изследва само това, което е около произведението, във връзка с произведението, но не самото произведение? Не. Може и е нужно да се говори за най-главното в литературата, вземайки го постепенно в плен чрез детайлите и специалните дисциплини. Моят призив да се отнасяме към специалните дисциплини, да обръщаме внимание на дреболиите, на детайлите като на доказателствена сила, не означава, че предлагам в литературознанието да се занимаваме, както казват у нас, с „дрбнознание“. „Дребнознанието“ е велико нещо, но то не е главното.

Какво представлява обективността в науката и в литературознанието? Обективността в литературознанието е осъзнатата субективност. Или осъзнатата субективност се превръща в обективен факт. Когато осъзнавате, че в известна степен сте субективен в тълкуването на произведението, макар и да се опирате на изследванията на неговите частни страни, по този начин вие създавате едно обективно решение.

На нас ни е нужна историческа гледна точка не само по отношение на миналото, но и по отношение на настоящето, на нашите собствени възгледи, на изходните позиции, от които интерпретираме произведението. Историзмът е съществувал винаги, но постепенно се е усъвършенствувал. Съществувал е в ограничена форма и през средните векове, усъвършенствувал се е в периода на Ренесанса, и през XIX в., макар че сега забелязваме много неисторическо в изкуствоведческите работи на XIX в.

Историзмът в науката през цялото време се развива и усъвършенствува. Това е основен признак на обществените науки — точен признак.

Ученият литературовед, изкуствовед трябва да разбира исторически обусловената непълноценност на гледищата на своите предшественици и точно да знае своите преимущества и своята ограниченост.

Ученият трябва да има *историческа гледна точка* върху самия себе си и да разбира, че науката не може да бъде спряна. Не може да се каже, че си решил окончателно всички въпроси, свързани с това или онова произведение, с този или онзи автор. Ученият трябва да знае не само собственото си гледище, но и да осъзнава историческия момент, в който го изказва. Той трябва да внася допълнителни забележки, и то не само словесни, а да разясни по същество в каква степен е изучил този или онзи въпрос. При тълкуването на общите и на частните проблеми няма по-лошо от това например описващият ръкописите да решава *безусловно* един или друг въпрос. Някога бях предложил да се въведе в науката знак за неопределеност — обрнат въпросителен знак. Ако описващият ръкописа не е сигурен, че той се отнася към XVI в., не може безусловно да го докаже, въпросът не е окончателно решен, поставя в скоби знака за неопределеност. Също и когато определя едно или друго произведение и т. н.

*Неточността* в науката е претенцията за *точност*. *Съзнанието* за своята ограниченост, за своята неточност — това е в крайна сметка *точността* в изучаването. Неточността се получава не там, където не можете точно, в математически формули да отговорите на въпроса, а там, където претендирате за точност, окончателна завършеност, абсолютност и безспорност на своите твърдения, без да сте в състояние да сторите това, тъй като науката непрекъснато се развива. По-нататък. В изучаването на собствения субективизъм, на собствената субективност се намира истинският път към обективността. Ученият трябва да започне и да завърши своето изследване според мен, изхождайки от принципа: „Опознай самия себе си“ — в широкия смисъл на думата.

И другият извод на моята беседа, който искам да ви предложа: литературоведът решава важните и широки проблеми, но доказателствата получава от тесните, специалните дисциплини и от скрупулезните, дребни детайли и наблюдения.

*Записала и превела от руски: Калина Канева*

## ФОРМИРАНЕ НА НОВО ЛИТЕРАТУРНО- ЕСТЕТИЧЕСКО СЪЗНАНИЕ В НАЦИОНАЛНИЯ НИ КНИЖОВЕН ЖИВОТ

ГЕОРГИ ДИМОВ

Както е известно, от втората половина на XVIII в. в българските земи назряват дълбоки социално-икономически и културно-исторически процеси, които доведат до всеобхватни промени в битието и мисловността на българския народ. Постепенно, но неотстъпно се формира едно ново народно съзнание. То намира израз в различни насоки — и най-вече в осъзнаване на необходимостта от единен национален книжовен език, от създаване на една нова литература, на ново изкуство, изградени върху нови културно-нравствени принципи и естетически критерии. Тези неумолими промени в душевността на българина дават съдържание, определят насоката на съзряващата национална революция, която с всяко десетилетие става все по-всеобхватна, за да се превърне във върховен критерий за всяка дейност, в съкровено верую на пробуждащата се за нов живот българска етническа общност.

Върху основата именно на формиращото се ново национално мислене се заражда и ново естетическо съзнание. То се проявява все по-властно и все по-целеустремено в различните области на книжовния, на духовно-интелектуалния живот на формиращата се нация и взема твърде разнообразни форми, съобразно с конкретно-историческите условия на времето. И очевидно, за да се осветлят различните негови прояви, страни и аспекти, да се проследи преходът от предходния към новия етап на естетическо съзнание, да се характеризират формите, в които то се изявява в отделните области на живота, необходими са синхронните усилия на специалисти от различните сфери на хуманитарното знание, на различните жанрове изкуства. Една извънредно актуална задача, която все още чака своето всестранно осветление. В настоящата статия нашата цел е по-ограничена — да проследим в твърде сумарен план характерните прояви на формиращото се ново естетическо съзнание в литературно-художествената, литературнотеоретическата и критическата област, където то се изявява най-ярко и бележи учудващи по своята далновидност прозрения и завоевания, които се родят с общоевропейските социално-философски, литературни, общоестетически движения.

Макар за онова време — края на XVIII и началото на XIX в. — средновековните традиции в мисловност и емоционалност да не са напълно изживени, макар преходът от старата книжнина към една нова литература да не е така рязък, макар генеалогията на някои литературни видове да ни отвежда към по-далечни или по-близки епохи, новото съдържание на настъпващата възрожденска епоха търси и ново идейно-естетическо осмисляне, предполага нова емоционално-философска нагласа на твореца. Съзряващите обществени и културни процеси изискват такива понятия и форми, които да изобразяват живота в неговата бързо

меняща се структура, с ония неумолими тенденции, които извеждат до нови възгледи за народностен и човешки дълг, за духовно-нравствени ценности. Наистина този начеващ обрат не довежда веднага до по-осезателни общокултурни и естетически постижения, но традицията е вече разпукана, подготвя се почвата за по-други изяви на мисловния и емоционалния свят на българина, на неговата психика, на народностното му самопознание. Постепенно се формира книжовник с ново нравствено-философско умонастроение, способен да заживее с новите повели на възраждащата се българска народност, да подхвърли на критическа трактовка обществени и духовни явления, възрения за национални и човешки ценности.

Закъснели по обективни причини в сравнение с другите европейски народи, тези ускорени ренесансови процеси в българските земи обуславят и един твърде своеобразен характер на първите прояви на ново естетическо съзнание. Наблюдаваме един специфичен тематичен, идеен, жанров синкретизъм, който очевидно най-пълно е съответствувал на духовното равнище на тогавашния българин — едва пробуждащ се отново за по-интензивен интелектуален живот. И ако по думите на Лесинг не по чистотата на жанровата форма трябва да съдим за стойността на естетическото съдържание, то жанровият и философско-нравственият синкретизъм на първите културно-литературни прояви са само белег за неравномерно и ускорено естетическо съзряване на възрожденския книжовник.

Не е било възможно все още неизкристализираното съдържание на епохата да намери хомогенни книжовни форми, нито пък едророден идеологически пълнеж. Но заедно с това свидетели сме на едно бързо разпадане на този исторически обусловен синкретизъм, на преход от средновековно и фолклорно към ново литературно естетическо съзнание. Този прелом в естетическото развитие на човешкото общество, извършващ се през различни периоди и в различни темпове за отделните народи, у нас се извява с особена интензивност и най-вече в литературно-художественото и литературнотеоретическото мислене. По думите на Маркс естетическото съзнание като част от цялостното човешко съзнание, като масова форма на индивидуалното и общественото съзнание възприема и преобразува обективната действителност „по законите на красотата“, заедно и успоредно с всички други форми на нейното „човечаване“ и приспособяване към всестранните потребности на хората. А литературата и въобще изкуството е най-характерният и най-концентрираният вид на естетическо съзнание. Върху тях се изгражда естетическото отношение на човека към действителността, формиращ своя естетически идеал.

Разбира се, колкото и разнообразни да са съдържателните и формално-структурните елементи на първите прояви на новата възрожденска книжнина, всичко е зародено от „идеята на века“ — за народностно пробуждане, за политическо и духовно еманципиране. Затова и тези първи изяви на новото културно-естетическо съзнание са знамение за епохата, за историческото ни развитие. От тях решително и властно звучат гласове, които зоват и проклинат, уверяват и възвестяват, чертаят пътя на националното възмогане. Една все по-обхватна диалектика се откроява между народностното битие и дейността на хората на интелектуалната мисъл. Постепенно формиращият се естетически идеал на книжовници и писатели от оная възрожденска епоха представлява наистина своеобразна проекция на техните националнополитически и културно-нравствени възгледи. С тяхното развитие и обогатяване и естетическият идеал придобива нови измерения. Бързият ръст на това ново естетическо съзнание се стимулира и от все по-разширяващото се духовно общуване на българското общество с другите европейски народи, с демократичните идеи на Европейското просвещение, а по-късно и с руската революционнорепубликанска мисъл. У нас много от тези идеи се трансформират и придобиват по-друго звучене с оглед на конкретните

исторически условия, с оглед на разрастващата се националноосвободителна борба, на националната революция в нейната всеобхватност.

Макар ренесансовите процеси да засягат всички области на живота, макар народностното обновление да се чувства във всяка проява на националния творчески дух, дълбоките промени се открояват най-релефно в литературата, в разнообразната книжовна дейност изобщо, станала най-верен изразител и тълкувател на народната съдбовност. В дълголетните усилия за жанрово диференциране, тематично обогатяване и идейно-народностно осмисляне на тази дейност тя все по-здраво и неотменно се свързва с обновителните тенденции, характерни за епохата. И никога не ще измени на тая своя изконна същност. Формиращата се национална идеология заляга във философско-нравствената основа на всяка културно-естетическа проява. Затова преди да се осъзнае като естетически феномен, изкуството и най-вече литературата се възприема като нравствено-идеологическо явление, като фактор за народностно възмогане. Именно чрез нея националното придобива нови измерения, осъзнава се в разнообразните му страни, пълно и всеобхватно. Постепенно литературата прераства в своеобразен синтез, където общественото и личното, актуално политическото и философски осъзнатото, етическото и естетическото, националното и общочовешкото взаимно се преплитат и допълват. Създаваните книжовни творби независимо от техния тематичен и жанров облик са породени и от националнопатриотични пориви, и от веянията на демократичните идеи на времето. В тези творби пулсира едно дълбоко народностно съзнание, което осмисля живота и дейността на възрожденца. За формиращата се и бързо развиваща се нова българска литература — най-яркия показател на неумолимия ръст на националното естетическо съзнание — напълно важат думите на Ал. Херцен: „За народ, лишен от обществена свобода, литературата е единствената трибуна, от висотата на която застава да бъде чут викът на неговото възмущение и неговата съвест. Влиянието на литературата в подобно общество приема размери, отдавна изгубени в другите страни на Европа.“ И наистина литературата от епохата на Възраждането се оказва фактор с неизмеримо значение за формиране на национално мислене, за политическо и духовно възкресяване на българската народност, за нейното естетическо съзряване и извисяване.

Колко показателно е обстоятелството, че родоначалникът на националното ни възраждане става носител и на едно ново културно-естетическо съзнание. Възприел някои от прогресивните идеи на века, Паисий с някаква вътрешна интуитивност разбира и обосновава ролята на книжнината в решаването на големите народностни задачи, във формирането на националната идеология. У него вече съглеждаме плодотворни кълнове на ново разбиране относно историческото развитие, относно ролята на човешката личност. Авторът на „История славяно-българска“, както вече не един път е подчертано, става изразител на идеи и принципи, присъщи на Ренесанса и Просвещението, възвестява истини, непреходни по своята идейно-философска и обществено-историческа значимост. Така първата проява на по-ярко национално културно-историческо съзнание е израз и на изстрадани обществено-философски прозрения за народностен и човешки дълг. Тази първа крупна книжовна проява е просмукана от един подчертан критицизъм, от публицистичен патос, от една искрена патетичност — черти, които пронизват цялата по-сетнешна литература. В личността на Паисий съглеждаме онова единство, което съществува между обществено-исторически и културно-естетически процеси, между националнополитическо и естетическо мислене. От Паисиевата История за първи път се откроява ясно разбиране относно ролята на историческото знание, способно да активизира формирането на нова културно-историческа памет, на нови критерии относно обществени, духовни, морални ценности. И това съзнание ще расте и ще разширява идейно-нравствения



си диапазон, естетическите си координати у следващите генерации възрожденци. Корените на онова своеобразие на българската национална революция, която започва с борба за национална просвета и книжнина, за национална култура — предпоставка за развитието на българската нация, отвеждат в личността и делото на Паисий. Неговите прозрения и призови прерастват в нравствена повеля на времето, залягат в основата на по-нататъшното ни национално възмогане. Събраното от чужди извори и лично прозряното авторът на „История славяно-българска“ ще превърне в четиво, еднакво въздействащо върху разума и чувствата. Тук историческото и будителското, публицистичното и лиричното, патриотичното и хуманистичното са намерили своеобразен синтез. Обладан от едно ново културно-историческо съзнание, Паисий се извисява като вдъхновен летописец на минало и на съвременност, сочи как чрез опознаване на някогашното да се воюва за бъдещето. Героично-романтичната светлина, в която всичко е предадено, също говори за далновидни разбирания, как на словото да се придаде по-голяма въздействаща, мобилизираща сила. Една традиция, която ще се окаже особено плодотворна за цялостното ни по-сетнешно литературно развитие.

И наистина отсега нататък, макар мъчително и неравномерно, започва неутолима еволюция в световъзприемането, в психиката на българина. Неговите националопатриотични чувства започват да се изявяват в различни книжовни форми в съзвучие и с растящите естетически потребности на тогавашното общество. Новото естетическо съзнание постепенно укрепва, изявява се като органическа част на националното мислене, насочено да дири пътища и средства за разгаряне на борчески сили у народа, за утвърждаване на вярата му в невъзможността да бъде обезличена нация с такова богато минало, с такова потенциална творческа енергия, с такава воля за самосъхранение. Растящата патриотична чувствителност подхранва литературните пориви у мнозина, които искат да използват силата на словото за разгаряне на патриотични чувства, за извикване на духовно-емоционални изживявания. Именно от разнообразните книжовни прояви се откроява националният идеал — схващан все в по-широки координати, съобразно с ръста на народностното самопознание и способността за емоционално възприемане на жизнените явления. Израстването на националното съзнание върви успоредно със стремежа за културен напредък и идейнохудожествено съзряване. Неговите параметри се движат обикновено между романтичната идеализация на миналото и суровото реалистично описание на настоящето.

У Софроний Врачански — първия преписвач на Паисиевата история — вече е налице стремеж книжовната трактовка на българска проблематика да се извършва през историческия опит и на други народи, да бъде осмисляна и в общочовешки план. Дори и когато писанията имат църковно-дидактичен характер, и тогава се чувствува родолюбивата, хуманистичната им основа, откроява се и народностно-житейският им смисъл. Най-често произведенията на първите възрожденски книжовници са просмукани и от една рационалистична философия, както е например при Софроний Врачански. Неговото най-значително произведение „Житие и страдание грешнаго Софрония“ свидетелствува не само за усилията да бъде преодоляна средновековната мисловност и да бъдат възприети някои от ренесансово-просвещенските идеи, говори не само за народностна и морална извисеност, но и за ръста на националното художествено съзнание. То именно довежда до оная своеобразна трансформация, при която суровата житейска правда за лични и народни тегла взема контурите на една правда с по-обобщаваща художествена значимост. „Житието“ представлява новаторско културно-естетическо явление по замисъл и изпълнение, по съдържание и композиция, по език и стил, по образно мислене, по целия си социално-нравствен и емоционален патос. Тук историко-документалното, биографско-психологическото неза-

белязано прераства в емоционално-художествено повествование. И по този начин се е получила специфична жанрова форма — оказала се особено плодотворна за по-нататъшното развитие на националната ни литература. Тази оригинална творба наред с всичко друго свидетелствува убедително и за органически свързаните процеси на националното самопознание и идейно-естетическото съзряване, за преодоляване на средновековните догми за човешката личност, за нейната роля в света. Изменя се и съотношението между книжовник — творба — читател.

Колкото и хетерогенни по жизнено съдържание и философски патос да са съчиненията на този прозорлив възрожденец, у него вече съглеждаме и елементи на едно диалектично мислене. Всяка негова книжовна или проповедническа изява е обусловена от чувство на дълг към сънародниците, от хуманитарно-просветителски пориви, пронизана е от един жизнен оптимизъм и вяра в силата на словото — писмено или устно. Той все по-ясно разбира реалните потребности на поробените му сънародници, нуждите им от по-разнообразно четиво. Неслучайно във втория Видински сборник съставителят включва басни и разкази, философски мъдрости, както и по-обща съждения, способни да раздвижат мисловния и емоционалния свят на българина. В обръщението към сънародниците си от 1805 г., с което настоява за подкрепа, та да може да издаде подготвения сборник с поучения, наречен „Неделник“, той уверява, че книгата ще донесе „добро общо за всего българско народа“, че досега подобна книга на български език не е била написана, че съседните нам народи отдавна разполагали с такива полезни съчинения и т. н. Горещите призови за народополезна книжовна и всякаква друга дейност говорят вече за ново съзнание относно духовните потребности на българина.

За все по-широките параметри, в които се изявява националното естетическо съзнание, говорят и неумолимите настоявания да се говори и пише на български език — най-сигурен щит срещу асимилационните планове на поробителите, особено на гръцкото духовенство, важен фактор за духовно еманципиране и напредък. С езика са се свързали в голяма степен и националният облик на литературата, както и нейното въздействие върху читателя. В ония години народност и език са били отъждествявани, върху тяхното единство е укрепвало национално-общественото и културно-естетическото съзнание. Усилията за утвърждаване на единен книжовен език заемат важно място в цялостния духовно-интелектуален живот. От характера на писмената реч — използвана в едно или друго произведение, се е съдело и за полезността му. Върху тая основа се появяват и първите критико-оценъчни писания. Изобщо в процеса на формиране на национално културно-естетическо съзнание въпросите на езика са особено актуални. И разгорелите се по-късно остри спорове относно характера на книжовния език — дали в него трябва да залегнат старите църковнославянски форми или народната говорима реч — съвсем не са били от формално естество, съвсем не са били самоцелни филологически разпри. Касаело се, от една страна, да се покаже древността на българския език, неговата самобитност, а, от друга — да се обоснове необходимостта да се пише на съвременен разбираем език, та да може книжнината да въздействува по-непосредствено на читателя. Затова именно Софроний Врачански с такава настойчивост уверява, че книгите му са написани на „простий език“, разбираем за всички. Затова и въпросите на езика изпълват със съдържание много от трудовете на възрожденските книжовници почти през цялата епоха. На него те са гледали като на основна предпоставка и фактор за опазването на възхода на нацията.

От втората четвърт на миналото столетие все по-често започва да се говори за разширяване на културно-книжовната дейност, както и за критериите, от които следва да се съди за полезността на едно оригинално или преводно съчине-

ние. Изказаните в различна форма и по различен повод съждения свидетелствуват колко мъчителен и неравномерен е бил процесът на националното самосъзнание — и още повече на културно-естетическото му осмисляне. Колкото и елементарни, наивно дидактични да ни изглеждат днес тези съждения, те са исторически обусловени, подхранени са от стремеж да се видят новите духовни потребности, да се насочи младата ни книжнина по пътя на все по-тясно единение с изискванията на формиращата се българска нация. Всяка книжовна проява се оценява с оглед на съзвучието ѝ с културно-просветните и нравствено-духовните нужди на народа, с оглед на усилията му да се освободи от чуждото потисничество. Все по-целенасочено се формира едно ренесансово отношение към книжовния труд, към книгата. Тя се чете и препрочта, преписва и разпространява, заклежда се всеки, който посегне да я унищожи. Да си спомним заклинанията на Софроний при преписването на Паисиевата история и полагаането ѝ в котленската църква!

Постепенно се умножават и усилията да се опознае литературата и на други народи, за да бъде и тя в полза „роду нашему“. Разширяват се и разбиранията за ползата от четенето — то дава знания, обогатява ума, доставя наслада за душата, разтваря сърцето за по-благородни пориви — както често се изразяват в онова време. Постепенно започва да се осъзнава и специфичната роля на литературата, способността ѝ да извиква нравствено-емоционални изживявания. Необходимостта и от художествено четиво за формиране на новия човек — тръгнал по пътя на своето народностно осъзнаване — се чувствава все по-неотменно. Нещастно в своя „Рибен буквар“ д-р П. Берон включва и някои басни и разкази, преведени от гръцки, но и преработени с оглед да станат по-разбираеми за учениците. А, както е известно, към този литературен жанр, който по своята специфична форма се възприема по-лесно и въздейства по-непосредно, се обръщат мнозина от ония години, пък и по-късно. Те превеждат басни било от древността, било от по-новите епохи, съзнавайки, че тяхната житейска и философска поучителност може да внуши нови истини на българския читател, да го насочи към размисъл относно своето народностно утвърждаване и културно издигане. Нека си спомним с каква ревност Райно Попович ще настоява многократно сънародниците му да изучават и древните писатели — разширили духовния кръгзор на толкова много народи, спомогнали да се изгради у тях по-висока култура.

С появата на периодичния печат се умножават усилията за създаване на художествено четиво, за обосноваване на нуждата от него. Още в програмната статия на първия български вестник „Български орел“ (1846) се говори, че вестникът ще обнародва и художествени материали, тъй като те давали и познания, а доставяли и естетическа наслада, насочвали читателя към размисъл относно своето народностно битие и културно издигане. Правят се вече и първите опити да се посочи своеобразната природа на литературното творчество, на различните негови жанрове. Колко показателни са в това отношение съжденията на А. Кипиловски и Ем. Васкидович относно стихотворното творчество, изказани през 30-те и 40-те години, когато се появяват и първите опити да се пише в мерена реч. Изобщо расте числото на ония, които разбирали необходимостта от по-разнообразна национална книжнина. А заедно с това се повишават и изискванията към онези, които искали чрез писмено слово да служат на народа си.

Ръстът на естетическото съзнание се съпътствува от неуморни усилия да се дават повече знания — по рационален и емоционален път, да се правят достойни демократични и хуманитарни идеи, което от своя страна трябвало да стимулира културно-естетическата мисъл, да подхранва народностното самопознание, да разгаря патриотични чувства. От друга страна, на разширяването на интелектуалните хоризонти се гледа като на условие за активизирането на литературно-художествената дейност. Затова в едно и също съчинение намираме

преплетени обществено-публицистични и философски съждения, апотеозът на историческото минало преминава в изобличение на примирението и пасивността на някои среди в по-ново време. А и документалното и лиричното взаимно се допълват, полетите на въображението сякаш се респектират от исторически достоверното. Подобен синкретизъм забелязваме и по отношение на идеологическия пълнеж — ренесансовото и просвещенското постоянно се преливат, родолюбивите пориви преминават в общочовешки тежнения. Изглежда, че такива именно съчинения, с твърде комплексно съдържание и звучене, са намирали широк резонанс в умовете и сърцата на тогавашните хора, подхранвали са мисловността им, енергията им за народостна изява.

Нашите възрожденци от Паисий до Ботев са обладани в различна степен от размаха и духа на европейските енциклопедисти, на демократичните обществено-философски движения в Европа, проявяват учудваща широта в интереси и занимания, в почини да бъдат намерени най-разнообразни форми за националнополитическо и културно съзряване и развитие на българската народност. За тях духовно-естетическото възмогане е предпоставка и на разгарянето на националноосвободителната борба. Затова и те така настойчиво призовават да бъдат създавани по-много и по-разнообразни съчинения, да се проявява по-голяма книжовна активност. Ренесансово-просвещенските идеи проникват в различните в жанрово отношение съчинения — историографски, педагогически, лингвистични, общонаучни, философско-нравствени, — еднакво необходими и въздействащи за пробуждане на народностно и културно съзнание.

Успоредно с този род съчинения започват да се появяват и първите по-обособени литературно-художествени творби било в мерена реч, било в проза. Колкото и хетерогенна да е тяхната поетика, те са характерни за растящите духовно-естетически потребности, за съзнанието да бъдат раздвижени и по-други струни от душевността на българина. Независимо дали са изградени върху принципите на класицизма, сантиментализма или на романтизма или върху едно своеобразно преплитане на техните специфични похвати, те са насочени да разкрият непритворната любов към поробената родина, да възхвалят героичното минало, да раздвижат волята за народностно служене. Тяхната завладяваща идейно-емоционална сила е идвала преди всичко от ония съкровени патриотични чувства, от оная стихийна борбеност, които са струели от всеки ред.

Колко показателно в това отношение е създаденото от Неофит Бозвели! Стихийна революционна метежност и неистово родолюбие излъчват стиховете и диалозите му. Те звучат като героична летопис — еднакво показателна и за бунтовната личност на родолюбца, и за епичната борба на българската народност — прозряла вече много горчиви истини, осъзнала се като етническа общност. У Бозвели патриотичните идеи и борческа воля за първи път получават такава неизмерима мобилизираща сила. С усет и далновидност този „революционер в калугерско расо“ използва диалогичната форма на изказ, особено пригодна за непосредно и пряко изразяване на патриотични терзания, на борчески устрем, за водене на сърдечни, често импровизирани разговори за народната съдбовност. Така идеите получават емоционална окраска, рационалното познание за проблемите на деня се възприема по-непосредно. Диалогично-драматичната форма особено е допадала на тази подчертано полемична натура. Книжовникът-патриот сякаш води една непосредна беседа със своите сънародници, умее да ги заинтригува, да извика емоционално-волево преживяване. Националният патос на Паисий при Бозвели придобива подчертан социален характер, а и емоционалното става основен двигател на диалогичното, епистоларното или стихотворното повествование. Скръбта на угнетения и изстрадал патриот прераства в жлъчен протест, в благородно негодувание, елегичното чувство преминава в патетични тиради, резигнацията — в борчески настроения и готовност за

смели политически действия. При него общественикът-агитатор и просветител-патриот, поетът-памфлетист, страстният сатирик-изобличител и бунтовник-революционер са се слели в едно единство, от което се открояват същностни черти на възрожденската мисловност, на народопсихологията ни. С повишено културно-естетическо съзнание Бозвели говори с непритворна любов за цветущата някога българска книжнина, за да направи логическия извод за способността на българите отново да разгърнат творческите си възможности и да се изравнят с другите напреднали народи, да застанат, както някога, на най-предните линии на човешката култура. Показателно за ръста на националноосвободителното движение, за ясният поглед върху преките и косвените виновници, върху обективните и субективните фактори на трагичната народна съдба, създаденото от Бозвели в стихове и проза е все така показателно за усилията към по-разнообразно художествено изобразяване на родолюбивите тежнения на българите.

Порасналото естетическо съзнание особено се откроява при рисуване образа на родината. Макар и различно персонифициран и осмислян, той ни се представя все в историко-романтичен, героично-патриотичен план. При нейното опоектизиране елегичните настроения често преминават в сатирично-изобличителни, възхвалата на някогашното величие се редува с тъжни констатации за мрачното настояще, баладичното е следвано от патетични призови за мобилизиране на народните сили. Дори използваните художествени средства и похвати — епитети, метафори, сравнения, символи, градации, образи, чрез които авторите търсят да осъществят патриотичните си замисли, вече красноречиво говорят не само за ръста на революционното световъзприемане, но и за подчертано изявен естетически усет, за стремеж суровата житейска правда да бъде дадена в художествено-емоционална форма. Още в първите по-значителни прояви на възрожденската поезия етичното и естетичното са органически свързани, националното и общочовешкото са неделими. Една висока нравственост струи от нея, която покорява и трогва, води ни към дълбок размисъл върху душевността на възрожденския българин. Очевидно голямата идея, която е ръководила хората на перото, е изисквала и висока нравственост, пълно себеотдаване. Историческата мисия, която е имала да изпълнява литературата от оная епоха, е изисквала от нейните творци все по-голям размах, все по-голяма вгълбеност, все по-голяма политическа далновидност и революционна устременост, една по-цялостна естетическа зрелост, с каквито черти се характеризира духовният и общественят живот през втората половина на столетието.

\* \* \*

Повишена духовно-интелектуална активност и напрегнато търсене на нови форми и пътища за изява и утвърждаване на националния идеал, за разширяване на тематиката и проблематиката на литературата характеризират времето от 50-те години нататък. Ако по думите на Белински поезията има свои възрасти, които съпадат с възрастите на народа, това важи в най-висша степен за поезията и изобщо за литературата, създавана през епохата на националното ни възраждане, когато се подготвя раждането на нова България. Тук в особено категорична форма се открояват етапите на народността самопознание, процесите на обществено-политическото и културно-естетическото съзряване. И още — народността ни психология с нейния жизнен оптимизъм и духовно-нравствена извисеност, с волята за творчество и самосъхранение.

Създалата се възможност мнозина да учат в чужбина, да влязат в досег с чужди литератури, особено с руската демократическа художествена и теоретико-естетическа мисъл, умножаването на училища и читалища, на периодичните издания, върху страниците на които започват да се обсъждат големите въпроси на

националното ни битие, растящите интереси към народното творчество — всичко това стимулира разкрепостяването на духовната енергия, поражда по-широки нравствено-емоционални потребности.

Разширените познания за могъщата сила на художествената реч, на поетическото слово карат все по-голям брой хора да се залавят за перото. Сега вече трагично-героичната съдба на българина намира по-разнообразна художествена трактовка. От стиховете на Раковски, Чинтулов, Славейков лъха преклонение пред всичко българско в историческо минало, в бит и природа. Пропити са с носталгични настроения по далечна родина, издават дълбоки душевни терзания, лирично-сантиментални, революционно-патриотични изживявания. В духа на Паисиевите историко-романтични традиции се появяват творби с нова революционна образност, с ново философско-нравствено съдържание. Лирическият герой е вече с ясно очертан национален идеал. Сантиментално-романтичното отношение към народната съдба прераства в революционно борческо. В общественно-просветителското, елегично-историческото, семейно-битовото започва да се вплита и революционно-героичната изповедност. Образите се изграждат с по-голяма психологическа вгълбеност. Появяващите се литературни произведения свидетелствуват, че са настъпили дълбоки трансформации в мисловността и душевността на българина. Окончателно вече освободен от постулатите на средновековния морал, той все по-властно предявява правото си и като човек със свой личен и интимен свят, и като член на една етническа общност. Идеите на Просвещението все по-органически се вплитат в националноосвободителната, революционндемократическата идеология, постепенно се формира здраво материалистическо световъзприемане. И заедно с това естетическите параметри се разширяват, литературата се изпълва с нови мотиви и жанрове, интерпретирани и изградени върху една по-особена поетическа система. Но всичко е устремено към осъществяване на единния национален идеал — схващан не в еднакъв обем и дълбочина от отделните книжовници и писатели. И което е особено характерно — винаги когато се повиши градусът на обществената атмосфера, когато се открият по-реални възможности по пътя на националното освобождение, порасналото естетическо съзнание зазвучава с по-ярки тонове. То се превръща в някакъв сеизмограф, чувствителен към всяко народно вълнение, регистриращ и онова, което е дълбоко под повърхността на ежедневието, изявява се в творби, отразяващи революционните обществени тенденции и индивидуални тежнения дори и когато те са все още в зародиш. Развиващо се в диалектическо единство с всеобхватната национална мисловност, то сякаш най-вярно предчувствува логиката в подема на освободителното движение, най-пълно долавя динамиката на националния живот.

Ръстът на националното самосъзнание и художествено съзряване предопределя и едно по-друго отношение към народнопоетическото творчество. Ако доскоро на него, на фолклора, се е гледало само като на исторически народностно-битов паметник, сега започва да се разбира и неговата идейно-естетическа, духовно-емоционална същност. Все по-често се възприема и като пример, как да бъдат художествено претворени родолюбиви тежнения, народни страдания, чувствата за човешко и национално достойнство, свободолюбивите пориви. Та нали във фолклорните творения, в песните и легендите българите векове наред са изразявали съкровените си възжелания, вълненията и мечтите за красота и щастие, за свобода и правда. В тях народът е намирал така необходимата му духовна храна. Все по-пълно се осъзнава, че в народното творчество поетически е претворено цялостното битие на българина през вековете, най-чистите му чувства и стремежи, готовността му за саможертва, за да защити лична и семейна чест, да отстои човешки права. Затова и мнозина гледат на фолклора като на най-благодатен животворен извор за задоволяване на жаждата от народности и

естетически изживявания. Народното поетическо творчество се възприема и като пример, как да бъдат естетически претворени родолюбиви тежния, народни страдания. Изостря се и критико-естетическият критерий при събирането и обнародването на народни песни, за което особено красноречиво говори сборникът на Братя Миладинови. Все по-умело и творчески се използва фолклорната поетика за създаване на нови поетически ценности. А колко плодотворна е била тя, показва и обстоятелството, че само онези поети се домогват до трайни идейно-художествени завоевания, които са използвали опита на фолклора, преосмисляйки го съобразно с новите обществени и културни потребности, съобразно със собствената си мисловна и емоционална нагласа. Тук именно се крият едни от причините за така бързото възможване на поезията през Възраждането, извисила се до най-високите върхове на световната поетическа мисъл, превърнала се в мощно оръжие на националноосвободителната борба.

Ускорецето революционизиране на обществената атмосфера в българските земи се съпътства и от значително разширяване на поривите за художествена изява. При това зачестяват и изповедите относно причините, накарали едни или други дейци да се насочат и към книжовна и литературна дейност. С каква чисто-сърдечност например Раковски изповядва кое го е накарало да създава и стихотворни творби. Прозрял истината, че от всички човешки дейности само книжовните паметници, литературните съчинения запазват непреходна познавателна и възпитателна сила, че само те са в състояние да ни върнат към някогашното, за да извлечем уроци и за настоящето, и за бъдещето, той ще иска сам да създаде подобни книжовни трудове, да завещае на поколенията четиво, което да ги сродява с мъчителната подготовка на националната революция. С подобна ревност той работи и за да основе българско книжовно дружество, да издаде български литературен вестник. С каква прозорливост той говори за значението на Паисиевата история, за Софрониевото „Житие“, за старата българска книжнина, с каква настойчивост призовава за по-голяма активност и съпричастие, за да бъдат създадени произведения, съзвучни с нуждите на всеотрасното национално възраждане! У автора на „Горски пътник“ още през 50-те години на миналия век вече са налице ярко оформени литературно-естетически и културно-исторически възгледи и принципи. Предприема не едно начинание за тяхното практическо осъществяване, неуморно се стреми да даде естетическо тълкуване на явленията от миналото и от непосредния живот, обособява широко диалектичката взаимнообусловеност между обществено и духовно битие, между социално-политическо и естетическо възможване, която взаимнообусловеност по-късно Каравелов и Ботев обстойно аргументират и доказват. Идеолог и организатор на националната революция, Раковски се извисява на ново, по-високо стъпало и с разбиранята си за характер и цел на литературата. При него за първи път критиката и възхвалата, прещенките за обществени и духовни явления, цялата му мисловност и емоционалност (независимо от някои непоследователности), всичко е подхранено от основни принципи на революционндемократическата идеология. От нейни позиции той съди за обществено-историческите, политическите, социално-нравствените процеси на времето. Революционно-патриотичните му стихове опоектизират нов лирически герой — политически осъзнатия хайдутин. Затова и тези стихове така са обаявали тогавашните читатели, които не са се дразнели от художествените им несвършенства, от старинния им език, защото са били покорени от вътрешната им идейна титанична сила, от революционната мисловност, от пророческата вяра в скорошната свобода, от жертвоготовността на героя.

Изобщо през втората половина на миналото столетие динамичните процеси на националното самопознание и революционизиране намират все по-дълбоко естетическо осмисляне — и в художественотворчески, и в теоретико-критически

план. Наред със зачестилите творби в стихове и проза все по-многооронни става статии, в които с разбиране се говори за някои от обективните и субективните предпоставки за възможването на националната ни литература. Подхващат се и някои специфични въпроси на художественото творчество, указва се на необходимостта то да разкрива по-вгълбено и духовния живот на човека, на нацията, да се превърне във всеобхватен мобилизиращ фактор на народностната енергия. Писателят да стане апостол на националното пробуждане. Кардиналният проблем на европейския романтизъм: личност — общество, у нас се трансформира в основен народностен проблем: личност — нация, трактуван в съзвучие с най-прогресивните идеи на века. Индивидуалното се проектира и осъществява чрез националното и обратно.

Големите ни писатели, у които най-ярко се откроява стремителната еволюция на националното съзнание, са и народни водачи, и проникновени естетически тълкуватели и изразители на народната съдбовност. В сътвореното от тях естетическото търпи дълбоки изменения, придобива по-сложни структури, по-богата образност. Често лирично и епично, драматично и белетристично, сатирично и хумористично, съкровено-интимно в обществено-публицистично се изявяват в своеобразна сплав. При това нека не се забравя, че историческата значимост на тези наши дейци се определя не само от онова, което те са съумели реално да сътворят, но и от оная потенциална творческа сила, която са носили, от богатата им душевност и културно-естетически проникновения — оставали често нереализирани поради жестоките условия на робството. Трябва човек наистина да умее да навлезе в съкровения граждански и естетически свят на тези възрожденски книжовници и писатели, за да почувствува силата на народностните им терзания, на идейно-художествените им завоевания.

С всяко десетилетие наблюдаваме и все по-голямо жанрово многообразие в литературата. И вече към края на възрожденската епоха поривите за литературно-естетическа изява намират израз почти във всички жанрови форми — лиричната песен и епичната поема, одата и баладата, разказа и повестта, драмата и пътеписа, фейлетона и памфлета, епиграмата, художествената публицистика, мемоарите, появяват се и първите наченки на романо повествование. А и със средствата на предишни жанрови форми сега се изразяват нови настроения — израз на емоционално-волевото на цяла една етническа общност. Настъпва поврат в духа и формите на различните видове изкуство. Все по-настъпателно, то започва да играе ролята на своеобразен катарзис на тогавашната пробудена за нов живот българска общественост. Появяват се все по-зрели концепции относно национално-исторически целесъобразно и художествено пълноценно. Тематичното и жанровото многообразие е съпроводено и от едно по-дълбоко философско-нравствено осмисляне на третираните мотиви. Новото съдържание на епохата търси съответен художествен израз било като модифицира предходното, било като го отхвърля и преодолява. От нови социално-нравствени позиции вече се пристъпва към разнообразните жизненни явления. Дори и при превеждане на произведения от чужди автори се правят известни промени, за да стане съдържанието им по-съзвучно с душевността и тежненятия на българина. С всяко десетилетие се умножават и усилията за повишаване идейно-естетическото равнище на писатели и читатели, за създаване на художествено творчество, което да отговаря на новите обществени и културни нужди, на мисловния и емоционалния свят на българина-възроденец. Тези усилия прерастат в една всеобхватна борба за цялата тогавашна българска интелигенция, която заживява все по-трайно с големите народности, социални, философски, културно-естетически движения на времето.



За бързото съзряване на националното естетическо съзнание в ония години — третата четвърт на миналото столетие — свидетелствуват не само излизащите художествени творби, но и теоретико-естетическите писания, които също зачестяват и бележат големи върхове. Все по-интензивни стават усилията да бъдат изяснени критериите за значимостта на едно литературно произведение, за ползата, която то може да принесе, за неговата функционална роля в общите ренесансови процеси. Все по-смело се изразява и недоволството от постигнатото, все по-углубено се указва на недостатъци от идейносъдържателната или стилно-езикова същност на много от излизащите произведения, все по-настойчиво се сочат някои фундаментални принципи, обуславящи появата на пълноценна литература, способна да въздействува всеобхватно върху читателя, да го тласка към народополезна дейност, да извиква у него и емоционални изживявания. Струва ми се, че не са много литературите в света, които за толкова кратко време и при такива неблагоприятни условия са се домогвали до такава широта във форми и средства, за да се преодолее една изостаналост, наложена от многовековно робство, и се догонят най-новите завоевания на световната художественотворческа и теоретико-естетическа мисъл.

Онзи критичен дух, който срещаме още в първите творби на възрожденската книжнина, отделните критикооценъчни съждения, изказвани по различен повод до средата на века, сега се оформят в сравнително цялостна теоретико-естетическа система. Почти всички големи писатели от Славейков и Раковски до Каравелов и Ботев, да не говорим за мнозина други по-скромни книжовници, еднакво загрижени за правилното развитие на националния обществен и духовен живот, излизат със статии, отзиви, бележки и всякакъв род културно-публицистични писания, за да споделят разбиранията си относно характера и задачите на литературата, относно качествата и недостатъците на едно произведение, относно своеобразието и изискванията на литературно-художествената и критикооценъчната дейност. Подобни разговори, съждения, статии, изявяващи се в най-разнообразни форми, са извънредно показателни не само за ръста на естетическото и културно-историческото съзряване на възрожденеца, но и за съдържанието, характера и насоката на националния литературен процес, на цялостния ни духовноинтелектуален живот. Мисълта на Чернишевски, че критиката се оформя и развива върху основата на литературните явления, които служат за наблюдения, оценка и изводи, се потвърждава и при зараждането и утвърждаването на критико-теоретическата мисъл, която най-добре свидетелствува и за ръста на художествената култура. Макар в някои случаи по онова време у нас да наблюдаваме известно изпреварване на критико-теоретическите прозрения от тяхното конкретно художествено реализиране.

При всичките неравномерности и противоречия наблюдаваме как с всяка година разнообразните проблеми на творческата дейност се дискутират все по-интензивно, и то главно с оглед на отношението ѝ към потребностите на възраждащата се българска нация. Стига само човек да прегледа както емигрантските вестници и списания, така и ония, излизащи в пределите на Турската империя, за да се увери в една учудваща интелектуалнотворческа активност. От пожелателите страници на възрожденския периодичен печат или от вълнуващо написаните предговори, с които най-често са снабдени излизащите тогава литературни произведения, лъха една непритворна готовност да се служи на народа и чрез литературно слово. Удивляват ни усилията на тези люде да издигнат идейното и народностно възпитателно равнище на литературата. Не по-малко ни удивляват и прозренията им относно най-целесъобразните форми и пътища, критерии и принципи, за да може художествената и общокнижовната ни мисъл

да върви в крак с общественото развитие, тя да бъде негов стимулатор, като се ръководи от най-високите и прогресивни световни завоевания.

За бързото извисяване на младата ни литературна теория и критика и тяхното активно, дейно включване в националните общокултурни процеси особено плодотворно се оказва засилването се общуване с руската демократическа художествена литература, с революционноромантичната естетическа мисъл. А чрез това общуване българите влизат в досег и с европейската култура — една истина, осъзната още на времето от един от най-големите ни възрожденски критици Нешо Бончев. Руската прогресивноромантична и реалистична литература, издигнатите от руските революционни демократи теоретико-критически принципи се оказват в пълно съзвучие с българските национални обществени и културни процеси. Литературните, научните общокултурните завоевания на руския народ, както и на редица балкански и други европейски народи, с които българите влизат във все по-широки връзки, стимулират националната ни творческа енергия, спомагат да бъдат по-бързо осъзнати народностни принципи и критикооценъчни критерии. Но общувайки с други среди, черпейки от чуждото, големите ни възрожденци го преосмислят и обогатяват с нови виждания и трактовки, за да го утвърдят вече в по-широки измерения и в по-пълно съзвучие с непосредната национална житейска практика, с тенденциите на историческите процеси. А от своя страна и мнозина български дейци непосредно участвуват в обществения и културния живот на съседни балкански и славянски народи и с дейността си на свой ред активизират диренията и размислите на техни писатели и книжовници.

Тези взаимоотношения с всяко десетилетие се разширяват и разнообразяват, превръщат се във фактор за идейно-творческо и народностно-гражданско формиране. За тях също следва да се държи сметка, когато се осветляват разнообразните предпоставки, участвували в една или друга степен в духовното съзряване на българската етническа общност.

При това динамично и всестранно развитие двете линии, очертаващи се в обществено-политическия живот, започват да се открояват и в разбиранията за художествената и критикооценъчната дейност. Разбира се, това диференциране е твърде неравномерно, често се преплитат и взаимно проникват противоречиви възгледи и тенденции. И изобщо в духовния живот не откриваме такава дълбока поляризация, каквато намираме в политическите възгледи и концепции. Каквото и разнообразие да съглеждаме в съждения и преценки, общ е повикът за високо образование, за въвеждане на единен език в книжнината, за изучаване на историческото минало, за сродяване с богатото народно творчество, с големите достижения на напредналите европейски народи, за създаване на самобитна народностна литература — тя да бъде в съзвучие с всеобхватната националноосвободителна борба, за по-пълно разбиране спецификата на литературно-художествената и критикооценъчната дейност и т. н. Но и при този общ стремеж нееднакъв е подходът, когато трябва да се пристъпи към конкретното реализиране на възвестените разбираня и принципи. Докато изданията на революционната емиграция чертаят и осъществяват една широка културно-естетическа програма, насочват хората на перото към създаване на революционно-мобилизираща литература, на литература, отразяваща историческото и съвременното битие на народа, утвърждавайки неотклонно, че само след отхвърляне на чуждото потисничество ще може да се изгради истинска национална култура, то изданията, печатани в пределите на Турската империя, ратуват, очевидно и по силата на цензурните условия, за книжнина с подчертан патриотично-просветенски характер. Докато в първите от позициите на материалистическата естетика се сочат идейни, психологически, професионално-художествени слабости на излизаните оригинални или преводни книги, то мнозина от просветните дейци вътре в страната посре-

пат с одобрение и патриотичен възторг всяка книжовна проява, блазени от мисълта, че се обогатява духовният живот на българина, че умножаването на книжнината автоматически ще доведе до решаване на националните проблеми. Техният основен критически патос не излиза извън сферата на патриотично-дидактични, културно-хуманистични съждения и препоръки. А литературнокритическите статии в революционния периодичен печат са изпълнени с категорични настоявания и указания за коренни обществено-политически преобразования, за да може да бъде разкрепостена националната духовна енергия в пълнота и да се изяви във високоидейни творби. Само свободна нация може да гради пълноценна национална литература и култура, говорят най-видните представители на революционната емиграция. Разбира се, и на страниците на някои от изданията в пределите на Турската империя започват да се явяват все по-смели писания, значителни теоретико-критически статии, поставящи важни въпроси, свързани с развитието на националната ни литература. Сега вече едно произведение се оценява не само по това, какво е казано в него, но и как е казано, в какви форми, в какви образи, с какви стилно-езикови средства е предадено жизненото и идейното съдържание.

Изобщо налице е един всеобхватен подем в националното мислене, открояват се все по-плодотворни усилия да се излезе на нови подстъпи при използване на различните родове книжнина за извоюване на политическа и духовна свобода. Такива статии като „От потребното за народа“ и „Що е роман?“ на Петко Славейков, „Природата на поезията и нашите нужди“ на Т. Икономов, „За критиката“ на В. Друмев, „Класическите европейски писатели и ползата от изучаване на съчиненията им“ на Н. Бончев, множеството статии от Каравелов и Ботев, излезли през последното десетилетие на възрожденската епоха, говорят за големия ръст на националната теоретико-критическа мисъл. Все по-настойчиво се утвърждават принципите на реалистичната, на материалистическата естетика и критика. Със своите методологически постановки и указания те в известен смисъл изпреварват дори и собствената си художествена практика.

Твърде показателен е фактът, че големите възрожденски писатели се занимават и с теоретико-естетическа, критикооценъчна дейност. Мнозина от тях подхващат кардинални въпроси от тази област, като изкуство и общество, писател и народ, литература и действителност, национално и общочовешко, идейност и художественост, съвременен и историческо житейска достоверност и художествена образност, обществен и естетически идеал, социално съзнание и художествен вкус, талант и мироглед и още мн. др., макар и засягани понякога твърде мимоходом и фрагментарно. И при подхващането на всички тия основни проблеми, свързани с литературно-художествената и литературнонаучната дейност, наблюдаваме едно неизменно преплитане на съждения от различно естество — националнополитически, културно-исторически, патриотично-публицистични, теоретически мисли с критически оценки, научната обосновка с фейлетонната реплика и т. н. Очевидно при ония условия е било необходимо да се пише така, че писаното да раздвижва в максимална степен хора с различна формация, да се въздействува на човешката личност от различни страни, с различни форми да се мобилизират силите им за решаване на задачите, които са давали мисъл и съдържание на живота на възраждащата се българска народност. Несъмнено ренесансово-просвещенските идеи на първите възрожденци вече са обогатени с нови прозрения, с нови философски и естетически начала. Наблюдаваме все по-органическо проникване на националнореволюционното и нравствено-естетическото. И в общественото, и в литературното мислене вече здраво е залегнала революционноемодемократическата идеология, основните принципи на материалистическата естетика стават ръководни в книжовнокултурните изяви, които принципи намират най-висш синтез в дейността на Каравелов и Ботев.

Сякаш с думите на Белински те изискват писателите да бъдат верни синове на своя народ, да познават живота му, болките и тежненията, психологията и идеалите му. Само така те ще могат вярно да пресъздадат историческата и съвременната действителност в цялото ѝ многообразие, във всичките ѝ страни, с хубавото и грозното в нея, с обществени пороци и лични несгоди, със социалните конфликти и психологически терзания, с усилията да бъде премахната тиранията и животът да се преустрои на хуманни демократични начала. Те нашироко обосновават подхващанията още от Раковски въпрос за социалната обусловеност на естетическите изживявания, за начина, по който се възприема и въздействува красотата.

Сега вече и народностно-възпитателната роля на една творба се разглежда в неразривна връзка с нейната художествена, идейно-естетическа стойност. Пресъздавайки всестранно живота, писателите следва да разкриват и извора на националните и социалните злини, да сечат пътища за тяхното премахване, да помагат на народа да види „причините“, които не му позволяват да бъде щастлив — както се изразява Каравелов. Рисувайки живота такъв, какъвто е, писателят трябва да поставя и въпроса, какъв трябва да стане той, да утвърждава прогресивните тенденции в неговото развитие, да чертае идеала на времето — извоюване на национална и социална свобода, схващани най-често в тяхното единство. Така и естетическият идеал придобива все по-голяма идейна и нравствена широта, слива се с общото движение по пътя на световния прогрес. В най-добрите произведения съдбата на българина се разглежда и във връзка със съдбата на други поробени и потиснати народи, особено на Балканите. Най-често проблемите на националното битие са поставени и върху фона на общоевропейската действителност. Борбите на българите за свобода и прогрес са разбирани и художествено интерпретирани или културно-исторически обосновавани в диалектичката им взаимоотношеност от световното обществено развитие. А това определя и многопластовата същност на естетическия идеал, съзвучен не само с най-прогресивните завоевания на времето, но и с нашата социалистическа съвременност.

Осъзнал взаимовръзката между обществено и духовно развитие, между национално самопознание и естетическо съзряване, Ботев изисква литературата да задоволява цялата съвкупност от духовни потребности, търси естетически прекрасното в непосредния живот, в борбата за отхвърляне на чуждия гнет. Наред с природно дарование той изисква от писателя да има и прогресивен мироглед, да живее с проблемите на своята съвременност, да съглежда и тенденциите на бъдещото развитие. Класически ще си останат мислите му относно нееднаквата функционална роля на изкуството през отделните исторически периоди, за отделните народности и класи, относно социалната определеност на художествения вкус. Тази функционалност е обусловена от духовното и материалното равнище на хората, от техните конкретни обществени и културни потребности и интереси, не един път говори поетът-революционер. През 1875 г., в навечерието на избухването на Априлското въстание — най-високия връх на националната революция — на страниците на в. „Знаме“ Ботев чертае цялостна теоретико-естетическа и творческо-практическа програма, която стои на равнището на най-високите завоевания на световната материалистическа естетика в домарксовия период. И, както вече не един път е подчертавано, тази програма той осъществява със собственото си поетическо и публицистично творчество. От висотата на нейните принципи той съди и насочва литературния живот на времето; те стават опора на новите поколения в стремежа им да създават голяма, жизнено правдива, революционно действаща литература.

Както в Русия Белински и Чернишевски свързаха философията и естетиката с революционния демократизъм, у нас същата историческа задача осъществи Ботев, и то с еднакво проникновение в литературно-художествената и в теорети-

ко-критическата област. И по този начин (по думите на Т. Павлов) Ботев израства като предтеча на съвременната социалистическа литература, естетика и критика.

Когато днес се вглеждаме по-вгълбено в разнообразната книжовна дейност на големите възрожденци — литературно-художествена, теоретико-критическа, културно-публицистична, виждаме в колко много отношения тя е съзвучна с нашата съвременност. Техният естетически идеал, който постоянно разширява своите параметри, е своеобразна проекция на националноидеологическите и културно-нравствените им възгледи. С развитието и обогатяването на тия техни възгледи и естетическият идеал придобива нови измерения. Разнообразните ренесансови процеси са изсквали и големи социално-философски и идейно-естетически прозрения, непреходни художествени обобщения. И наистина рядко са литературите, които само за едно столетие, при най-неблагоприятни условия, са израствали с такава мащабност и устремност, за да се извисят до равнището на най-големите завоевания на световната художествена и теоретико-естетическа мисъл. Затова и пътят, изминат от Паисий до Ботев, е показателен не само с дълбоките изменения в народността и духовно-интелектуален свят на българина, но и с учудващия ръст на обществено-философското, естетическото мислене. То ни дава възможност да разберем в по-голяма пълнота и ония предпоставки, които обуславят раждането на голямото изкуство, способно да стимулира националния прогрес, да обогатява световния художествен процес, да подхранва общокултурното и естетико-нравственото развитие на човечеството.

## ЗА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ПОКОЛЕНИЯ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

ДОЧО ЛЕКОВ

В зависимост от мястото, което заемат в духовната и социалната структура на обществото, поколенията могат да интересуват изследователи от различни клонове на науката — социолози, биолози, психолози, литературоведи. В случая проблемът за генерациите ни занимава във връзка с новите явления в българската литература през Възраждането и по-специално — с оглед периодизацията на литературния процес през тази епоха.

Като биологическа единица поколението съществува с появата на човешкия род. Векове обаче то не може да се изяви като самостоятелно функциониращ организъм със съзнанието на реформатор в материалния и духовния живот на обществото. В патриархалното семейство, род или задруга се държи строг контрол върху възрастовите различия на членовете в колектива, т. е. взема се под внимание принадлежността към едно или друго поколение. Тук доминираща роля играят хората с по-голям жизнен опит и практика. Младото поколение в това общество възприема и съхранява завещани му нравствени, трудови и правови норми, които предава без съществени промени на следващите поколения.

Епохата на Просвещението поставя с неподозирана острота и проблема за поколенията — в семейния живот и в обществото, в литературата, културата и изкуството. В различните страни този проблем става актуален в различно време, проявява се в различни форми и течения. Гьоте, един от представителите на дръзкото младо поколение „Буря и натиск“ („Sturm und Drang“) в Германия, в предговора на своето съчинение „Поезия и истина“ идва до извода, че е „достатъчно човек да се роди с десет години по-рано или по-късно, за да бъде духовно различен от предходниците или следходниците си“. Тези различия именно започват да интересуват представителите на научната мисъл и в продължение на по-малко от столетие се появяват интересни изследвания за поколенията. Подходът и критериите на авторите им са различни, изводите, до които достигат, понякога са противоречиви, но и в абсолютизацията, и в едностранчивостта на тези изводи има догадки, които подсказват за необходимостта от подобни проучвания.

През 1977 г. като издание на Литературното издателство в Краков излиза посмъртно издаденият труд на големия полски литературовед Казимеж Вика — „Литературни поколения“.<sup>1</sup> В него се прави предглед на по-интересните изследвания за поколенията от миналото и от по-ново време, като се обръща специално внимание на проучванията на Ф. Ментре,<sup>2</sup> В. Пиндер,<sup>3</sup> К. Манхайм,<sup>4</sup> Ф. Куммер,<sup>5</sup>

<sup>1</sup> K. W i k a. Pokolenia literackie. Kraków, 1977.

<sup>2</sup> F. M e n t r é. Les générations sociales. Paris, 1920.

Е. Вехслер,<sup>6</sup> Ф. Знаниецки,<sup>7</sup> П. Хеберлин,<sup>8</sup> Х. Ешке<sup>9</sup>, Й. Петерсен<sup>10</sup> и др. Вика отчита приноса на всеки от изследователите по проблема, разглежда различните подходи и критерии при проучването на поколенията — биологически, социологически и т. н. Вземайки под внимание теоретическите постановки на някои от посочените автори и въз основа на свои наблюдения и концепции, във втората част на книгата си той търси литературната им проекция при поколенията на полския класицизъм, романтизъм и при други направления и течения.

Какви теоретически въпроси занимават и осветляват изследователите на проблема за поколенията?

Немският учен В. Пиндер въвежда Аристотеловото понятие „ентелехия“, чрез което маркира независимите сили на поколението, т. е. онова, което е присъщо само на една генерация с оглед на нейната мисловност, душевност, реакции и т. н. Представителите на младото поколение са свързани със свои лични, специфични изживявания, които са в зависимост от специфичните изживявания на времето, в което живеят. За да съществува поколението като самостоятелна и независима биологическа и социална единица обаче, е необходимо преди всичко да съществува и „усещане за поколение“, т. е. представителите от една духовна сфера, примерно от литературата, да бъдат обединени не само от притегателните сили на възрастта, но и от общи художествени принципи, артистични изживявания, интереси, отрицания и т. н. Основно място в това усещане „заема непрекъснато определен кристализиращ център най-често под формата на големи идейни и обществени сътресения, център, на чието градивно действие поколението винаги откликва“<sup>11</sup>. И този кристализиращ център, както образно се изразява Ешке, действа по такъв начин, както магнитът на разпръснатите метални частици. В такъв смисъл кристализиращият център определя в значителна степен индивидуалните изживявания, които стават вече *групови изживявания* за поколението, свързват това поколение с идеите, тенденциите, с новите веяния на времето. Но зависимостта между кристализиращия център и представителите на различните поколения, които живеят по едно и също време, е различна. В резултат на това различни или ненапълно адекватни ще бъдат и индивидуалните, и груповите изживявания на членовете на различните генерации към едни и същи проблеми. Така се стига до въпроса за *неедновременност на едновременно живеещите*, т. е. до различията във вкуса, подхода, психологията на различните поколения, съществуващи по едно и също време. Тази неедновременност формира и категорията *историческо време*, което не е астрономическа величина, а вътрешна, качествена субстанция, свързана с времето, когато се формират нравствените, естетическите и др. критерии на новото поколение. И тъй като историческото време е свързано не само с отделна личност от генерацията, а с цялото поколение, по подобие на термина *групови изживявания* социолозите въвеждат и понятието *групови времена*.

<sup>3</sup> W. P i n d e r. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Leipzig, 1928.

<sup>4</sup> K. M a n n h e i m. Das Problem der Generation, „Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie“, 1928.

<sup>5</sup> F. K u m m e r. Deutsche Literaturgeschichte des XIX. und XX. Jahrhunderts nach Generationen dargestellt. Dresden, 1922.

<sup>6</sup> E. W e c h s s l e r. Die Generation als Jugendjahre und ihr Kampf um die Denkform. Leipzig, 1930.

<sup>7</sup> F. Z n a n t e c k i. Socjologia wychowania. Warszawa, 1928.

<sup>8</sup> P. H ä b e r l i n. Eltern und Kinder. Psychologische Bemerkungen zum Konflikt der Generationen. Basel, 1922.

<sup>9</sup> H. J e s c h k e. Die Generation von 1898 in Spanien. Halle, 1934.

<sup>10</sup> J. P e t e r s e n. Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig, 1926.

<sup>11</sup> K. W i k a. Pokolenia literackie, c. 101.

Определенията на понятието „поколение“ в зависимост от методологията на изследвателя са различни. Вика е склонен да приеме дефиницията на Дилте, която обръща внимание на два фактора — историческа среда и психологически реакции. „Генерацията — формулира Дилте — се състои от тесен кръг личности, които в резултат на зависимост от едни и същи велики събития и изменения, станали в периода на формирането на хората, въпреки различието на факторите, които се прибавят по-късно, са свързани в определена цялост.“<sup>12</sup> До формулировката на Дилте се приближава и определението на Куммер. Поколението, отбелязва авторът на „Deutsche Literaturgeschichte des XIX. und XX. Jahrhunderts nach Generationen dargestellt“, е относително единство на хора, обединени от една възраст, свързани с общи стопански, обществени и политически явления, поради което имат близки възгледи за света, морала, възпитанието и сходна артистична чувствителност.<sup>13</sup> Във формулировките на Дилте и Куммер за поколенията се вземат под внимание съществени външни и вътрешни фактори, които оказват въздействие при формирането на всяка генерация — обществена среда, икономика, бит, психология, душевност, характерни политически събития и т. н. Затова те могат да се имат пред вид и при изследването на литературните поколения през Възраждането, като не се пренебрегва, разбира се, спецификата на нашето общество и културно развитие през тази епоха.

\* \* \*

Дамаскината книжнина, както многократно е посочвано, е едно от типичните явления на прехода от старобългарска към новобългарска литература — и по жизненост, и по традиции и влияние. Появила се в резултат на обективни обществени, културни, литературни закономерности, тя маркира пътя и своеобразието на едно развитие, формирането на един тип книжовник, който съзнателно или несъзнателно нарушава и се разграничава от узаконената традиция. Започнал като реформатор на формата на литературното произведение, на езика, дамаскинарят внася промени и в неговото съдържание, стил, особености, приближава го до проблемите на съвременността. Тези промени са бавни, мъчителни и противоречиви. От първите преводи на „Съкровище“ на Дамаскин Студит до сборниците със смесено съдържание на Кърчовски и Пейчинович дистанцията е повече от два века. През този период биологически се развиват и изконсумирват много поколения, оставят имената си стотици книжовници, но всички те в една или друга степен се движат в границите на едни и същи канони, придържат се към еднакви или адекватни литературни норми.

За разлика от старобългарския писател дамаскинарят нарушава неписаните закони на анонимността. Той започва да говори за себе си, за условията, при които работи, за трудностите, които преодолява. Чрез „намесата“ си в текста насочва към различни страни от своя характер, документиращо гражданското си поведение. И въпреки всичко проявява боязливост при разкриване на своята индивидуалност и изпуснал „излишна“ дума за себе си, бърза да се прикрие зад трафаретни щампи — „грешни“, „непотребни“, „прости“. Дамаскинарят няма съзнанието на реформатор, независимо че подетото от него има новаторски смисъл. Той се смята по-скоро за популяризатор на идеи, на произведения и канони, които други са създали. Към сборник от 1756 г. Роман Габровски оставя следната приписка: „Знаю буди като Йосиф Брадати, посник от Рилскаго манастира, превел и исписал от греческаго языка на словенски. И аз, Роман йеромонах, преписах от негово писание сия книжица ради женски и бабини враговцини, за-

<sup>12</sup> Вж. по К. Вика. Пос. съч., с. 59.

<sup>13</sup> Ф. Куммер. Пос. съч., с. 5.



ради самовили и бродници, да се чете на ползо женам. . . Братие, благословите, а не кльните, аше что погреших яко человек рукою моею.<sup>14</sup> И Роман Габровски, и други дамаскинари са популяризатори на съчинения, съставени и преведени от друг дамаскинар — Йосиф Брадати. Но Йосиф Брадати, независимо че се сочи като един от най-ярките представители на дамаскинската книжнина, съвременен се отделя от нея,<sup>15</sup> става родоначалник на тенденции, които ще намерят отглас в историята на Паисий, в литературното дело на други писатели след него. Тези тенденции се долавят не само в социалните и политическите акценти на сборниците му, в темпераментния му слог и стил. Те прозират и в някои от неговите приписки. Наистина в тях ще срещнем и стереотипа: „Йосиф непотребни ни богу, ни човеку.“<sup>16</sup> Но за разлика от своите съвременници Йосиф Брадати е книжовник със самочувствие. Понякога може да отбележи, че е допуснал грешка, но веднага бърза да се дистанцира от масата. Към свой ръкопис от 1745 г. той отбелязва: „Аз, Йосиф, написах, непотребни ни богу, ни човеку. . . Много имат съгрешени речи, не кльните, но благословите. Колико могох, толико писах. Кой может по-добре, да пишет.“<sup>17</sup> Щампата е вече нарушена. Наистина тя е запазена в първата си част, но не за да съхрани скромността и безличието на книжовника, а за да посочи неизбежните последици от един творчески процес, при който пропуските са естествени. Нещо повече — Йосиф Брадати полемизира вече с всеки, който има намерение да го обвини за опущенията му и чувствавайки, че интелектуално и творчески стои над всеки свой опонент, подхвърля с предизвикателство: „Кой може по-добре, да пишет.“ Книжовникът започва да се дистанцира от читателската маса. Той заживява със съзнанието, че на неговия труд трябва да се гледа не като на обикновена работа, а като на дейност от особен характер. Затова, винаги когато има възможност, се стреми не да се обезличи или самоунижи, а да се самоизтъкне. „Молю вас, братиа, кои читут и преписуют — отбелязва в приписка към ръкопис от 1751 г. пак Йосиф Брадати, — не кльните, но благодарите, како се е нашла такова полазна книжица. У словански книги не можеши да найдеши такива собрана поучения. Аз есам от гръцъати книги сабрал. . .“<sup>18</sup> Самочувствието има вече осъзнат творчески характер — писателят съставя и превежда книга, която нямат не само българите, но и другите славянски народи. Това самочувствие не е поза, а има литературно и обществено покритие. Учениците и последователите на Йосиф Брадати, както посочва и Б. Ст. Ангелов, са уважавани от неговия авторитет и начетеност и някои от тях в приписки ще посочат, че той е „опцаго духовника Рилскаго и всем христианом православним“<sup>19</sup>. Писателят от преходния период започва да напуща границите на региона и се включва в друга духовна орбита — на „всем христианом православним“. С оглед на това той вече има и друго отношение към тези, на които много от дамаскинарите трябва да се извиняват. „И аз от бога поставлен есм — вас учити, аше и да не е вам угодно.“<sup>20</sup> В тези дръзки думи се чувства вече духовният ръст на писателя, преодолял традицията на дамаскинарите, прозрял преобразяващата сила на словото.

Дамаскинарите са книжовници, които предшествуват появата на творци като Паисий и Софроний, на цели литературни генерации. Те не можеха да се формират като поколение по редица съображения — у нас по онова време проблемът за самостоятелността на поколенията не можеше да се постави даже в

<sup>14</sup> Б. Ст. Ангелов. Съвременници на Паисий. II. С., 1964, с. 82.

<sup>15</sup> Вж. очерка за Йосиф Брадати. — В: Съвременници на Паисий. I. С., 1963.

<sup>16</sup> Пак там, с. 31—34.

<sup>17</sup> Пак там, с. 33.

<sup>18</sup> Пак там, с. 34.

<sup>19</sup> Пак там, с. 91.

<sup>20</sup> Пак там, с. 77.

биологическия смисъл на това понятие. Родовопатриархалните порядки в семейството и региона, господстващите феодални отношения в икономиката и обществото бяха утвърдили други норми между биологически сменящите се генерации. Затова дамаскинарите бяха само една литературна общност, която, възприела конкретни литературни образци, дошли отвън, ги съобразяваше със самобитните духовни и практически потребности на момента. Но между тях се явява писател като Йосиф Брадати. Той обаче, без да пренебрегва традициите на своите прещественици, започва да формира представи за поява на книжовник от друг тип. Христофор Жефарович и Партий Павлович внасят в тези представи повече конкретност, Паисий и Софроний им дават мащабност и действеност. Независимо че са свързани с традициите на прехода, Паисий и Софроний се открояват като творци с ново, модерно вече виждане, като новатори в тематиката, в жанровата система на българската литература. Но изпреварили значително своето време, те не можеха да бъдат представители на литературно поколение не само поради липсата на „съзнание за поколение“ по това време, а и затова, че бяха единици. Наистина техните идеи са подети от някои от съвременниците им, историята на Паисий е преписвана, преправяна и включвана в сборници със смесено съдържание. Но нито един от книжовниците от времето на великия хилендарец и на Софроний не изживява пълноценно техните творчески и обществени вълнения. Заветите им в тяхната многостранност и перспективност започват да се осъществяват тогава, когато се създават по-благоприятни условия за развитието на литературата и културата, за общество от нов тип. И без да бъдат буревищници на литературни поколения, Паисий и Софроний, изпреварили астрономическото време с десетилетия, се включват в общественото време на няколко генерации.

През 1824 г. Петър Берон издава своя „Буквар с различни поучения“; през 1835 г. в Габрово е открито първото светско училище в България. Създават се предпоставки за революционни промени в същността и структурата на образованието и културата, за формиране на интелигенция от нов тип. И 20-те, особено 30-те години на XIX в. се очертават като период, през който образованието трябва да трасира пътя на литературата, педагозите — да експериментират в различни области на книжнината и културата. Формира се, както отбелязва Н. Генчев, „един нов тип просвещенец, пряко свързан с идеалите на епохата, получил образование в Европа, черпил вече непосредствено от изворите на новата културна идеология. Първ представител на тази генерация е д-р П. Берон.“<sup>21</sup> Авторът на „Рибния буквар“ поставя образованието на научни основи, съдейства за утвърждаването на един нов, материалистически миросглед. Той се откроява като един от първите светски български писатели, като първ български енциклопедист. Неговите идеи, възприети от формиращата се през 20-те—30-те години на XIX в. българска интелигенция, създават онези предпоставки, благодарение на които скоро ще се появи и първото българско литературно поколение. Тези идеи правят от монаха гражданин, от гражданина — реформатор. Неофит Рилски категорично ще заяви: „Псалтирите и часословите не са школки книги, но церковни и установлени са за богомолство в църквите, а не за учение во училищата.“<sup>22</sup> Неофит Бозвели ще подкрепи схващанията на своя съименик и ще постави за първи път у нас проблема за поколенията. „Помислете си — е позивът на Бозвели към българската младеж, — ние сме днес деца, но днесутре ставаме възрастни членове! . . . Добрите наши родители на нас поглеждат, бъдащи граждани, стари членове, по разни служби на света млади подобава да дойдат на тяхно място. Затова са нужни науките за нас; да бъдем способни; а

<sup>21</sup> Н. Генчев. Франция и българското духовно възраждане. С., 1979, с. 303.

<sup>22</sup> Българска граматика. . . Крагуевац, 1835, с. IV.

с частното обхождане да се препоръчваме по-добре.“ „Прочее от вас, от вас прежаждостно ожидава искреноподканителна и охоторачителна любов, о младораслии славеноболгарского рода отрасли!“<sup>23</sup> Прозорливата мисъл на Бозвели долава един проблем в неговата философска и гражданска значимост. За него смяната на една генерация с друга не е обикновена биологическа закономерност, а процес с противоречиво настъпателен характер. „Старите членове“, заели ключови позиции в обществени и културни институции, по законите на логиката и живота трябва да отстъпят място на младите. Но младите трябва да бъдат добри, по-способни, по-далновидни и дръзки от тях. Това според Бозвели може да се осъществи чрез радикални промени в областта на образованието и възпитанието. Затова и той, и други представители на духовно издигнатата българска генерация през 30-те години виждат призиванието си в тази насока — Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Райно Попович, Христки Павлович, Емануил Васкидович, Анастас Кипиловски са учители и книжовници — преводачи, съставители, автори и издатели на педагогическа и светско-дидактическа литература, Васил Априлов — инициатор на реформаторски проекти в областта на образованието.

Нагърбило се да осъществява един крупен поврат в духовния свят на нацията, поколението от 20-те—30-те години е трябвало да подчини своите интелектуални възможности и творчески дарования на конкретните нужди на момента, да ги утилитаризира в зависимост от перспективите в развитието на българската литература, изкуство, наука. Така през второто и третото десетилетие на XIX в. се формира интелигенция с педагогически профил, която, разработвайки самобитно проблемите на светското образование, поставяйки началото на светската педагогическа книжнина, се интересува живо и от въпросите на филологията и художествената литература, на обществения живот. Тази интелигенция живее вече със самочувствието на инициатор и реформатор, критикува предшествениците си иронично и настъпателно, има съзнание за мисията, която е призвана да осъществи. Райно Попович е безкомпромисен към „вехти(те) даскали“, защото „тии са готови да подадат нам и на нашата простота много криви и развращени науки. . .“<sup>24</sup> Христки Павлович нарича своята „Граматика славеноболгарска“ (1836) „*първа чинна и порядьчна граматика*“, а в предговора на второто ѝ издание самодоволно подхвърля: „... Никога свой талант да не крием, но всегда, сочинявающии или превеждающии полезни за тебе книги, да не щадим нито труд, нито здравие; а най-паче като гледам зашто ти мене в голямом почитании имаш и най-усердно от сичких других списателей болгарских приимаш.“<sup>25</sup> А Неофит Рилски, изказвайки се за членната форма в новобългарския език, до такава степен е убеден в правотата на своите филологически възгледи, че самочувствието му прераста във фанатизъм: „А за членовете — пише, той на Р. Попович — и баща ми да дойде да ме понуждава да ги изоставим, не ща да го послушам, а не Огняновича и Христки (Павлович) и Венелин) и прочия.“<sup>26</sup>

Поколението от 20-те—30-те години живее с енциклопедизма на Берон. Неофит Рилски е художник, лексикограф, теолог, писател. Неофит Бозвели съвместно с Емануил Васкидович съставя и издава енциклопедическия труд „Славеноболгарское детоводство“. Необходимост и дълг е педагогът да се изкаже по проблемите на книжовния български език, да запише народни умотворения, да преведе и издаде книги за ученици или възрастни. И понеже български печатници в пределите на Турската империя все още не съществуват, Н. Карастоянов, Теодосий Синаитски, Неофит Рилски заживяват с мисълта за откриване и на

<sup>23</sup> Славеноболгарское детоводство. . . Част третая. Крагуевац, 1835, с. VIII—IX.

<sup>24</sup> Христостояния или благонравие. Преведенна от Райна Поповича из Жеравна. Изд. второе. Будим, 1857, с. 95.

<sup>25</sup> Граматика славено-болгарска от Христки П. Дупничанина. . . Белград, 1845, с. I.

<sup>26</sup> Писмо на Н. Рилски до Р. Попович. — Псп., кн. 38.

типографии. Обединена от идеите на Венелин, от усилията му да популяризира името на поробения български народ в чужбина, от патоса и привлекателната сила на неговото книжовно дело, българската интелигенция през 30-те години набира сили, обособява се, по определението на Г. Гачев, като „отделен цялостен общонационален духовен организъм“<sup>27</sup>. В нейните среди има книжовници, учители, начетени духовници, българи, получили образование в учебните заведения на Гърция и на други европейски страни. Интересите на тази интелигенция са разнопосочни, проблемите на художественото творчество я занимават в известен смисъл епизодично. Но тя ще съдейства за създаването на онези условия, които, подпомагайки формирането на едно друго поколение, ще предопределят по законите на диалектиката и нейния залез. Процесите, свързани с еволюцията на това поколение, са сложни, то крепне и добива самочувствие в различна среда, получава образование в гръцки, френски или руски учебни заведения. От 40-те години на XIX в. обаче към Русия се отправя цветът на ученолюбивата младеж на България, в училищата и университетите на тази страна се създава интелигенция, която дава тон на литературния и културния живот на българите, живеещи в Турската империя и в емиграция. Логично е в такъв случай да се проследи как се ражда едно ново, *литературно* вече поколение, като се има пред вид духовен център като Одеса. Това обаче не означава, че начинът, по който протича този процес в други страни и условия, не би могъл да прибави нови нюанси към мирогледа и психологията на това поколение. В момента ни интересува общото, свързано с ентелехиите и облика на поколението, онова, което го прави направляваща сила в нашия литературен живот от 40-те години на XIX в.

„Да се извърши гръцкото прореканье, че „требува да направим първом българи и сетне България“ — отбелязва в Автобиографията си Богоров, — румна ми в ума да тръгна за в Русия да уча славянски. . .“<sup>28</sup> И през 1840 г. един от най-способните ученици на елиногреческия учител Райно Попович потегля за Одеса. На 23 септември 1839 г., няколко месеца преди Богоров да пристигне и се установи в големия приморски град, хаджи Геро Добрович Мушек се обръща почитателно към двама видни одески българи — Палаузов и Априлов: „Родолубивейши г. Николае и г. Василие, смирено ви поздравявам. Ако и да не знаем и не можем да ви пишем каквото що трябва, вашата обаче милост и благотворение, щото показвате към своя беден род, ни понуждават и с нашата грубост да дръзнем да изявим вам нашата сърдечна благодарност и да ви се помолим и самички за нашето чедо Найден, което го изпращам на ваше Христорлюбие, и до сеги е било наше, а от нине на там ваше, и така го препоръчвам първо на бога, потом же на ваше Христорлюбие. . .“<sup>29</sup> Едни напушат Куручешменското училище, други — педагог като Неофит Рилски, за да се отправят към Одеса. Найден Геров, Иван Богоров, Добри Чинтулов, Сава Филаретов, Атанас Чолаков, Захари Княжески, Илия Грудов, Игнат Стоянов, Никифор поп Константинов. . . Имена на младежи с различна подготовка, интереси и възможности, но обединени от една идея — да станат българи в етническия, обществения и психологическия смисъл на това понятие, за да „направят“, както находчиво се изразява Богоров, България.

Започнало е първото голямо прощаване на възрожденските поколения. То е почувствувано от килийния педагог Хаджи Геро, който предава своите родителски и морални права другиму — на Априлов и Палаузов, — доловено е интуитивно от много „стари майки“, предадено е в неговия философски и нравствен смисъл в художественото творчество.

<sup>27</sup> Г. Гачев. Ускореното развитие на културата. С., 1979, с. 144.

<sup>28</sup> И в. Богоров. За народна свята, добро поменуване и родна реч. Пловдив. 1870, с. 25—26.

<sup>29</sup> Цит. по Ем. Георгиев. Найден Геров. С., 1972, с. 53.

Жадните за образование български младежи са записани в семинарии и гимназии, някои от тях, като Геров и Богоров, учат и в първокласния Ришельовски лицей. И още през първите години от престоя си в Одеса те получават твърде много — разширяват познанията си по конкретни учебни предмети, своята обща култура. Интересуват се от обществения и културния живот в Русия, четат Пушкин, Шевченко, произведенията на големите писатели и мислители. „Младите българи от 1839 г. — пише в писмо до М. П. Погодин един от одеските възпитаници, Захари Княжески — като трудолюбиви пчели са намерили у вас в Русия за себе си изобилни с мед цветя, като не са шадели нито разноски, нито здравето си, а всякога са старали да придобият, доколкото е възможно, всичко, което е потребно за любимото им отечество. . .“<sup>30</sup> Но Русия и по-конкретно Одеса не само разширяват интелектуалния кръгзор на българската младеж през 40-те години на XIX в. Те формират от тази младеж и поколение с литературни интереси и култура. Геров и Чинтулов, Богоров и Ботьо Петков, Сава Филаретов, Христо Даскалов, Елена Мутева, Димитър Мутев, Захари Княжески са обединени не само от предпочитанията, манталитета, поведението на своята възраст. Те са генерация от нов тип, която иска да знае всичко, да се реализира пълноценно. По-голямата част от одеските българчета се интересуват от поезия и философия, от политика и филология. Вълнуват се от борбите на руското крепостно селячество, от събитията, свързани с разтурянето на Кирило-Методиевското общество, от арестуването на един от създателите му — Тарас Шевченко. Захари Княжески ги осведомява за Браилските бунтове (1841—1843), за съдбата на подвения под съдебна отговорност Раковски, за смъртната опасност, която виси над главата му. И младите българи от Одеския литературен кръжец изказват мнения не само може ли да се пише поезия на нешлифования български език и какви книги са необходими на българските училища, но и за нашумели произведения на руската литература, за статии на Белински, за политически събития в помешчическа Русия. Захари Княжески понякога поставя провокационни въпроси — просветата ли е пътят за избавянето от политическия гнет? Започват полемики, оформят се концепции, отгласи от които се долавят и в стихотворенията, които Геров и Чинтулов пишат по това време.

Първоначално за Геров и за останалите български младежи в Одеса Априлов е непоклатим авторитет. Той е покровител и настойник, ръководител и консултант. В негово лице всички виждат патриота и мцената, който има неоспорими заслуги за развитието на светското образование в България, вдъхновява и поощрява българофил като Венелин, съдействува за притока на даровита младеж в учебните заведения на Русия. За всички Априлов е най-именитият представител на поколението от 20-те—30-те години, което става инициатор на крупни преобразования в областта на образованието и културата. Това респектира Геров, Чинтулов, Филаретов, Захари Княжески. Първоначално те не възприемат неговото опекунство като морален диктат. Затова в първите писма, които пращат до родители, учители и близки, Априлов и останалите одески попечители са характеризирани като *благодетели*. Но след година или две отношението към тях се променя. Как се стига до този обрат? Дали това е резултат от неблагодарността и нихилизма на младите, както обикновено се твърди в подобни случаи, или са се появили причини от друг характер?

Швейцарският философ и педагог Пол Хеберлин споделя интересни наблюдения за спора между „бащи и деца“ в рамките на семейството. Първоначално нямаме симптоми за предстоящия конфликт, независимо че той започва да кълни незабележимо в чувството за семейна общност, в желанието за пълно еди-

<sup>30</sup>Письма к М. П. Погодину из славянских земель (1835—1861). — Искра, г. II (1890), кн. 9, с. 559.

нение между родители и деца. Тогава се изгражда и родителският авторитет „от вродената у детето необходимост за уважение, необходимост, която по своя произход не е нищо друго освен стремеж към идеал, чистота и т. н. . . . стремеж, който принадлежи към елементи на духовния живот“<sup>31</sup>. Този авторитет се гради върху любовта на родителите към децата, върху големия жизнен опит, който им дава възможност да постъпват така, че в очите на своите синове и дъщери да изглеждат като всезнаещи и всеможещи. И не на последно място от онези добродетели, които детето по своему, но съвсем целенасочено приписва на своите родители, за да ги постави над родителите на своите връстници. Това е първата, идилична и щастлива фаза в живота на семейството, в която вече е зареден взломът на бъдещия конфликт. Детето крeпне интелектуално и нравствено, като същевременно се разделя с инфантилните си представи и илюзии, започва да вижда света в неговите реални измерения. И често се стъпва пред несъответствието между своите ранни представи и онова, което вече възприема в неговата естествена същност. То се вглежда и в постъпките и поведението и на родителите, преценява ги от своя, но вече друга гледна точка и с огорчение открива, че представите му за „идеалните баща и майка“ са неправдоподобни. Започва разочарованието, а отгук и конфликтът между „добрите родители“ и „неблагодарните деца“. Разбира се, каквато и промяна да са претърпели, възгледите на родителите не са се изменили значително. Разочарованието в случая идва от двойствения образ на бащата и майката, създаден не от тях, а от детето и юношата. То ги съпоставя, живее с инфантилна носталгия по единия и преувеличава, открива нови, понякога несъществуващи недостатъци у другия. Започва първият акт от диалога между поколенията в рамките на семейството.

Независимо че семейството и поколението се развиват по свои специфични закони, можем да открием някои общи моменти и в идилията, в начеващия стихнен бунт на тези две обществени единици. Как в случая, като имаме пред вид и фактори от обществен, социален, политически и националнопсихологически характер, би изглеждала диаграмата на Хеберлин, приложена към генезиса на генерацията у нас от края на 30-те и началото на 40-те години на XIX в.?

Типични и същевременно най-ярки представители на поколението, формирало своите идейни, литературни и културни възгледи през 20-те—30-те години, са Неофит Рилски, Райно Попович, Емануил Васкидович, Христка Павлович. И на първо място считаният от всички за идеолог и водач на тази генерация Васил Априлов. Научил, че Неофит Рилски се е установил за учител в Копривщица, през 1837 г. Найден Геров напуска гръцкото училище в Пловдив и се завръща в своето родно място, за да продължи учението при прочутия педагог. Ученическите години на Богоров, Раковски, Г. Кръстевич са свързани с името на Р. Попович; на П. Р. Славейков, Юрдан Ненов, Др. Цанков — с Емануил Васкидович; Кр. Пишурка — с К. Огнянович. В писма, бележки или спомени учениците на пионерите на светското образование в България посочват принос им като просветни дейци и книжовници. Още в родния дом, в килията на Хаджи Геро, неговият син, съучениците му слушат от своя даскал за големите заслуги на Априлов за отварянето на Габровското училище, за издигане нивото на обучението в редица училища в страната. Подробности за живота и родолюбивото дело на големия меценат Геров научава и от Неофит Рилски. И у него започва да се изгражда един идеализиран, романтичен образ на Априлов. Той получава нови светли багри и когато се води преписка между Хаджи Геро и мецената във връзка с предстоящото учение на Найден в Русия, и през първите месеци след установяването на Геров в Одеса. Това е, условно казано, „периодът на детството“, когато и синът на Хаджи Геро, и неговите връстници имат свои индиви-

<sup>31</sup> P. H ä b e r l i n. Eltern und Kinder. . . Basel, 1922, с. 30; К. В и к а. Пос. съч., с. 84.

дуални представи за духовния си наставник, който олицетворява едно друго, по-старо поколение. Но попаднали в нова среда, почувствували правото на *своє аз*, довчерашните млади обожатели на Априлов започват да го възприемат от други позиции, да преценяват неговото поведение и възгледи с други критерии. И редом до идеализирания образ на мещената и човека Априлов се появява друг образ, деформиран от несъответствието между първоначалната представа и новите мащаби към тази представа, създадени в една друга среда. Герои и много от българчетата в Одеса започват да променят отношението си към своя благодетел и оценките за него стават саркастични, а често пъти и nihilистични.<sup>32</sup> Критично настроените млади българци недоволствуват от постъпките, от характера му. Но дали промененото отношение към мещената е резултат от неговия холеричен темперамент, от властническата му натура или е последица от причини извън сферата на неговата богата и интересна личност?

Усещането, че принадлежиш към едно ново поколение, което търси начин да се разграничи от предшестващото, се чувствава най-силно при първите стъпки на това поколение. В стремежа си да се диференцират от старите младите първоначално отхвърлят всичко, създадено от техните предходници, даже и онова, което има неоспорима стойност. В същото време старото поколение не усеща тръпките на настъпващите промени и защитава упорито своите позиции и авторитет. Стига се до положение, при което едната страна, убедена в своята правота, напада, а другата, изненадана от неочакваното нападение, заема отбранителна позиция, без да разбере или тълкувайки превратно причините за това нападение. Според Ф. Знаниецки „специфичен вид на бунт е атаката, единична или обща, насочена срещу отделна личност, която заради своя пост или постъпки се счита за представител на тираничния лагер на възрастните“<sup>33</sup>. За да бъде избраната личност по-лесно уязвима и принципите на едно отиващо си поколение дискредитирани, понякога се стига до абсолютизации или до едностранчивост при представянето на нейните възгледи, позиции и творчество.

Атаката си формиращото се литературно поколение в Одеса насочва срещу лидера на книжовно-педагогическата генерация от 20-те — 30-те години — Васил Априлов. Привидно тя започва с критика на индивидуални негови недостатъци в характера, но впоследствие се поставя на идейно-нравствена и литературна основа.

Като общественик и книжовник-еволюционист Априлов е срещу всяка борческа политическа проява. Той се обявява срещу Браилските бунтове, отнася се сурово със Захари Княжески, пряко свързан с Раковски и с участниците в Браилските събития. „Фактическите. . . възгледи“ на Княжески, уведомява той Измаил Срезневски, „го доведоха дотам, че в книгата на браилските бунтовници са намерени и негови писма за възстановяването на България. . . За да не зарази другите семинаристи със своите фантазии, ние решихме да го изпратим зад граница, но Негово Високопреосвещенство архиепископ Гаврил пожела да го остави, а той ни даде заверена от ректора декларация, че занаят ще бъде умен, и т. н.“<sup>34</sup> Априлов е имал основание да се опасява от „революционна зараза“. С трезв политически усет към онова, което става в Браила, и към Раковски се отнася почти

<sup>32</sup> За отношенията между Априлов и одеските възпитаници вж. М. Арнаудов. Априлов. Живот, дейност, съвременници (1789—1847). С., 1936, с. 259—283; Ив. Д. Шишманов. Студии из областта на Българското възраждане. — СББАН, 1916, VI, 4, с. 138 и сл.; П. Орешков. Априлов и Срезневски. — Български преглед, I, 1929, кн. 2; Няколко исторически документи за възраждането на българите. I. Писмата на Захари Княжески — Искра, II (1890), кн. 8, 9, и др.

<sup>33</sup> Вж. F. Z n a n i e s k i. Bunt mlodziezy. — „Kultura; Wychowanie“, 1937, ч. IV, з. 3, 185; по К. В и к а. Пос. съч., с. 95.

<sup>34</sup> Вж. П. Орешков. Априлов и Срезневски. — Български преглед, I (1929), кн. 2.

цялата младежка българска колония в Одеса. С консервативните си обществени позиции, с отношението си към Браилските събития Априлов се разграничава политически от едно поколение, възпитано в друг дух, възприело други граждански принципи. Диференциацията върви и по други линии, които често се пресичат. Интересни данни за този процес, за формите, в които се изявява, ни дава един спомен на Греков, написан в резултат на чутоето от Чинтулов в началото на 70-те години. „Веднаж аз бях поканен — разказва авторът на „Стани, стани, юнак балкански“ пред Греков — у Никола Миронович (Тошков, б. м.) на обяд; там беше поканен и Василий Априлов, *лице високопоставено и не мой връстник; аз бях представител на младото поколение. . .* По едно време Априлов, *за да разбере моето духовно развитие и патриотическо настроение, заговори с мене за литературни трудове и ме запита дали съм чел съчинението на славянофила Хомяков и видял ли съм неговия „Орел“,* тогава това Хомяково стихотворение за мене беше новина; не бях го чел и чистосърдечно се признах на моя събеседник. Щом свършихме обяда и седнахме в кабинета на домакина, за да изпием следобедната чаша кафе, Априлов бръкна в джоба си, извади една малка книжчица и почна да декламира „Орел“. *Понеже декламаторът не знаеше правилно ни писмениа, ни говоримия руски език, той още първата дума произнесе погрешно,* като прочете „высоко“ вместо „высоко́“. *Аз го поправих, той се докачи, захвърли книжчицата на пода, нарече ме „молокосос“.* И наистина, *работа ли беше то на един семинарист да чете нотации на едно високопоставено лице, един нотабл на един народ. . .*” Раздразнението на Априлов предизвиква смях сред присъстващите. „С голям възторг — продължава Чинтулов — аз продекламирах Хомяковия „Орел“, всички останаха доволни от изкуството и от силата, с която той беше написан, и от изкуството, с което аз го продекламирах. . .”<sup>35</sup> Уловен е и е предаден в многозначните му акценти и нюанси психологическият сблъсък между представителите на две поколения. Чинтулов разказва за инцидента между него и Априлов след тридесет години, т. е. тогава, когато поколението, към което той принадлежи, не е вече водещо, когато то е премислило и отчело плюсовете и минусите на своите постъпки, nihilизма и абсолютизацията на своите констатации. Затова от други позиции вече поетът се мъчи да оправдае държанието си с мецената — като липса на необходимо светско възпитание, на „светски приличия“. Но не това е същественото в случая, независимо че то дава интересен материал за еволюцията и психологията на поколенията. Макар и в късна редакция, във впечатленията на Чинтулов от посочената среща с Априлов в дома на Тошков има съществени податки. Три десетилетия след случката с Априлов поетът намира за необходимо да посочи диференциацията между поколенията, техните биологически, социални и нравствени различия, опекунството на по-старите над младите, разноезичието, което съществува между тях. И да обърне внимание на демонстративния начин, по който настъпващата млада смяна отхвърля статута на старата, по-различното отношение, което има към литературата, в случая съпреживяването, емоционално-артистичния прочит на художествената творба, който създава друга атмосфера между присъстващите.

Разграничението между старата генерация и настъпващия одески кръг се чувства и в границите на формиращата се национална литература. Това е въпрос, свързан и с облика на поколението, и с периодизацията на литературния процес през Възраждането.

През 1841 г. Априлов издава в Одеса своя труд „Денница новобългарското образование“, в който се спира на моменти от българската история, прави преглед на българската книжнина, на развитието на учебното дело в България. Книгата се приема радушно от многобройните почитатели на автора. Но Найденов

<sup>35</sup> Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански. С., 1973, с. 167—168 (курс. м., Д. Л.).



Геров е твърде резервиран към нея. И не само заради това, че поместеният материал в „Денница. . .“ е оскъден и непълноценно осветлен, за което споменава в писмо до своя брат Атанас.<sup>36</sup> Книгата не удовлетворява неофициално избрания водач на едно поколение с недостатъчната гражданска актуализация на проблемите, които разглежда, с необичайната си композиция, със своя стил. При това Геров е вече засегнат от Априлов като преводач на неговата статия „Българските книжници“, която след обнародването ѝ в „Одесский вестник“ той превежда на български по молба на нейния автор. Но Априлов е неудовлетворен от превода, по повод на което Н. Геров пише на своя брат Атанас: „Той изправя превода, та го направи нищо и нииде.“<sup>37</sup> Засегнатото младежко честолюбие, извиненият критерий към „Денница. . .“ стават причина за нихилистичното отношение на Геров към труда на Априлов. В Геровия архив е запазена, останала дискретна досега, негова оценка на „Денница новоболгарского образования“:

Деницата пред нас изгря  
уж да разсее тъмнината,  
а тя от нас и светлината  
на слънцето закри с мъгла

Каквото гнилите дърва  
нощя сами в темнотата светят,  
тъй и Деницата сияе,  
пред който Българско не знае.<sup>38</sup>

С тази оценка Геров изяснява напълно причините на своя нихилизъм — Априлов не познава проблемите, актуални в момента за България. Отново е налице един от основните принципи в началния етап на борбата между поколенията — пълното отрицание.

Априлов започва да чувства своята нестабилност като меценат и представител на поколението от 20-те—30-те години. Първоначално смята, че срещу него се обявяват единици. Но по-късно се убеждава, че бабилът на новото време е „заразил“ всички млади българи в Одеса и с прискърбие е заставен да признае и обобщи: „Тези момчета тука научиха се да станат високомерни, упрями и пр. и пр.“<sup>39</sup> Нещо повече — той възприема някои от тях вече като свои идейни и литературни врагове: „Мнозина от тях, които искат да минат за учени, станаха мои противници, а още по-чудно е, че повечето от учещите в Одеса под мое наблюдение и покровителство българи станаха мои хулители само поради това, че в течение на тяхното учение аз бях взискателен към тях и не им угаждах.“<sup>40</sup> Априлов по своему потвърждава, че е трудно на представителите на едно поколение, което трябва да бъде заменено от друго, да открият първопричините на конфликта между тях и напирашите да ги развенчаят.

Младата българска генерация, която живее и учи в Одеса, се противопоставя на своите предшественици с ясното съзнание, че ще бъде инициатор на нещо значително по-перспективно от онова, създадено преди нея. По повод излизането на преводния труд на Богоров „Математическа география“ (1842) Геров пише брошура под заглавие „Няколко думи за преводът на математическата география на г. Ивана А. Богоева“ (1842). „Може да рече човек — заявява категорично бумерангът на първото литературно поколение в България, — че в одеските училища зреят такива плодове, от които скоро шем можем да вкусим

<sup>36</sup> Вж. Е. М. Георгиев. Найдан Геров. С., 1972, с. 85.

<sup>37</sup> Пак там, с. 86.

<sup>38</sup> НБКМ — БИА, ф. 22, арх. ед. 589.

<sup>39</sup> В. Априлов. Съчинения. С., 1968, с. 373.

<sup>40</sup> Пак там, с. 369.

духовна сладост. Който обича, нека разгърне Математическата география, първакът, така да речем, на тая градина, и ще повярва това, що говоря“ (с. 2—3). Геров и всички негови другари, влезли в открит конфликт с Априлов, с неговите връстници и съмишленици и отхвърлили техните идейни и книжовни норми, разбират, че трябва да им противопоставят своя литературна и гражданска платформа. За разлика от по-късните литературни поколения в България и в други европейски страни те не я формулират като манифест, чрез който да оповестят принципите, в името на които критикуват и отхвърлят. Новаторските им концепции, творческата им дързост припламват в оригинални техни съчинения, в кръжеца, в който спорят по актуални културни и политически проблеми. Наистина невинаги между тях има пълно съгласие, появяват се различия във връзка с конкретни становища и въпроси. Но тези различия не са в състояние да ги разединят, защото ги обединяват общите, груповите и индивидуалния на поколението, ентелехиите, които го обособяват като литературна цялост, чувството за биологическа и творческа общност, и не на последно място — интуитивно натрапчивото самочувствие, с което заживява всяка млада генерация: „След вас значи по-добро от вас.“ Геров не е съгласен с някои граматически въпроси, защитавани от Богоров, но приемайки по същество възгледите му за формирация се национален български език, препоръчва категорично превода му на „Математическа география“. От своя страна Ив. Богоров също не приема всички възражения на своя опонент и влиза в спор с него.<sup>41</sup> Започва първата публична дискусия между членове от първото българско литературно поколение. Но тя има творчески характер — изяснява основни проблеми във връзка с развитието на българския книжовен език.

В диалога между две взаимно привличащи и изключващи се поколения логично се налага по-младото. Не само затова, че има биологически приоритет, че воюва с по-голяма непримиримост. Одеските млади българи внасят нов дух в литературата и културата, озонират обществения живот след завръщането си в България. Богоров издава първия фолклорен сборник „Български народни песни и пословици“ (1842), ликовете на Иван Асен и Иван Шишман; а по-късно, когато е в Лайпциг, става редактор и на първия български вестник „Български орел“. Найден Геров се формира като първия талантлив български поет, през 1845 обнародва първата българска поема „Стоян и Рада“, поставя началото на пътеписния жанр чрез своите писма-пътеписи. В Одеса той започва да работи и над своя български речник. Подтикът за този колосален лексикографски труд идва от представител на старото поколение — от неговия учител Неофит Рилски. Но и чрез своя речник Геров влиза в опозиция с това поколение — докато словарът на Неофит Рилски е започнат като *гръцко-български*, трудът на Геров е замислен и излиза като „Речник на българския език“.

В Одеса през 40-те години се извява първата българска поетеса Елена Мутева, поставя се началото на революционната българска поезия. Чрез призивните си стихове Чинтулов, както своя другар Найден Геров, отхвърля решително анемичните образци на даскалската поезия, насочва се към нова проблематика, стига до нови идейно-естетически решения, провокира съзнанието и вкуса на българина, внася нови нюанси във взаимоотношенията „писател — творба — читател“ (resp. слушател). И ако Геров след обнародването на „Денница...“ иронизира Априлов като писател чрез стихотворенията, които пише през този период („Къде си, вярна ти любов народна?“, „Стани, стани, юнак балкански“), Чинтулов се противопоставя рязко не само на книжовника, но и на идеолога-консерватор и като другар на низвергнатия Захари Княжески, и като представи-

<sup>41</sup>Вж. Нешо за няколко думи за превода на Математическата география. Написа по български И. Богоев. Одеса, 1842.

тел на поколение, което не може да възприеме натрапвани му идеологически и литературни норми. Това поколение не желае да върви по проправен и утъпкан от друг път. То подобно на предшествуващото ще превежда педагогическа книжина, ще утвърждава принципите на светското образование, но заедно с това ще търси и нещо друго, за което учителите и наставниците му не са мислили или което даже им е чуждо и враждебно.

През 1844 г. Богоров издава своя граматика и я нарича „Първичка българска граматика“. Граматики преди него издават Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Христати Павлович. Но те не са граматики на говоримия български език, който трябва да стане основа на литературния, подхвърля Богоров още чрез заглавието на своя учебник, а граматика на педагози, които защитават принципи, несъобразени със спецификата на живото българско слово.

При литературното поколение от 40-те години се забелязва и нещо друго — то става проводник на руската обществена и литературна мисъл, като гръцкото, изиграло вече своята роля, остава на заден план. Но представителите на младата ни генерация обръщат сериозно внимание и на самобитността на националния език и култура. Когато превежда „Математическа география“, на Богоров прави впечатление обяснението, което се дава на термина „привлекателна и отгласкателна сила“: „Сичките тия тела ся държат на небесното пространство и вървят по пътят, който им е поставен от бога, с помощта на *привлекателната* и *отгласкателната* сила“ (с. 360). Наистина в случая става въпрос за процеси, свързани с движението на небесните тела. Но логично е било да се замисли Богоров за относителната валидност на този принцип и в духовното развитие на народите, които, за да могат да се развият, трябва не само да бъдат „привличани“, да „вземат“ от чуждите култури, но да имат и своя („отгласкателна сила“, един от факторите за националната им самобитност. И за да предпази българския език от ненужни русизми, Богоров започва да създава неологизми, някои от които остават в основния лексикален фонд на езика ни. Към този принцип представителите на това поколение се придържат и в художественото си творчество. Те имат пред вид руски литературни образци, но ги подчиняват на своеобразието на националното ни развитие. Чрез Геров и Чинтулов силаботонизмът от руската поезия преминава и в българската. Но това става естествено, тъй като елементи на силаботонизъм откриваме и в български народни песни. Принципа на „привлекателната и отгласкателната сила“ одеските възпитаници прилагат и в границите на националната духовна общност. Н. Геров създава „Стоян и Рада“, като взема под внимание тематични и структурни елементи и особености на народната балада. Но по композиция, атмосфера, образи, интерпретация неговата поема е индивидуално творческо дело, опозиция на фолклорната традиция. В поезията на Чинтулов се долавят образността, лексиката, колоритът на юнашката и хайдушката песен. Но тя е качествено ново явление в сравнение с онова, създадено от талантиливи народни певци.<sup>42</sup> Самобитност в литература, култура, национален живот — ето един от основните принципи, отстояван от новата литературна генерация, до който тя достига по противоречив творчески път — от усвояване на художествения опит на чуждото към запазване на оригиналния характер на националното.

Формирането на литературното поколение в Одеса през 40-те години не е откъснато от политическите, общокултурните и литературните процеси, които стават в България. Затова „одеският кръг“ може да се разглежда като авангард на българската интелигенция по това време. Въпросите, които вълнуват Геров, Чинтулов или Богоров, занимават и Бозвели, Славейков и Джинот. Неслучайно

<sup>42</sup> Вж. по-подробно Д. Л е к о в. Фолклорът и поезията на първия български революционен поет. — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977.

през 1842 г. Фотинов издава пробния, а през 1844 г. редовния брой на първото българско периодично издание „Любословие“. На страниците на „Любословие“ и „Цариградски вестник“ започват спорове за характера на изграждащия се национален книжовен език. Поставят се въпроси за литература и култура от нов тип. А книжовник и обществен деец като Бозвели, осъзнал действеното значение на литературата, счита за чест да се нарече „болгарский писател“.

Независимо че българската интелигенция в страната чувствава по-определено промените в духовното и общественото битие, нейното развитие се извършва по-бавно в сравнение с развитието на българските интелектуалци в чужбина и по-специално в Одеса. Лишена от политическа самостоятелност, от творческа атмосфера и контакти, тя е трябвало да се задоволява само с онова, което е могла да научи от периодичния печат или от книги, достигнали до нея години след излизането им. Когато българските ученици в Одеса четат Пушкин и Лермонтов, а Геров и Чинтулов създават образци в българската интимна и революционна лирика, Славейков се увлича от черковно-религиозната книжнина, съставя „Жигие на светого Тодора“, „Акатис на св. Ивана Златоуста“ или превежда „Страшното съдовище“. Но въпреки различията в условията талантиливата част от българската интелигенция в страната набира сили, за да се включи в разрешаването на жизнените литературни и политически проблеми. Подкрепа и импулс тя получава от завърналите се руски възпитаници, които подпомагат развитието на учебното дело, на преводната и оригиналната литература, на отделни книжовници и учители.

Когато се поставя проблемът за поколенията, за да се открие новото, което ни дава основание да говорим за „интелехия на генерацията“, обръщаме внимание преди всичко на различията. Но това не означава, че поколението не приема и доразвива духовните ценности, създадени от „старите“. Последователността в развитието е закон, валиден не само за обществото, но и за генерациите, за всяко явление и процес изобщо. В определени случаи даже представители от предшестващото поколение, което е престанало вече да бъде направляващо, подемат и осъществяват пълноценно онези задачи, които е регламентирала новата литературна генерация. Типичен пример за такава последователност и диалектическа приемственост е Неофит Бозвели.

Заедно с Неофит Рилски, Христки Павлович, Емануил Васкидович, Райно Попович, на които в различни възрастови граници е връстник, той е водеща личност на поколението от 20-те — 30-те години. Но творец и общественик е изключително дарование и прозорливост, той прекрачва духовните периметри на своята генерация и се включва и в поколението от 40-те години, независимо че е по-стар от законните му представители с около три десетилетия. У Бозвели съществуват философски предпоставки за това. Той е винаги актуален, в крак с времето, защото добре съзнава преходността на явленията, настъпателния характер на новото, необратимата сила на процесите. „Известно е — разсъждава Бозвели, — че всякой си има дарованието и длъжността — и на всякое нешто времето, мярката и орудие са потребни и сгодни, и прилични, чрез които могат добре да се обработят лесно в ползу — и ничто без тях никакво. . . Знаино е, че времето се върти, прехожда и благослучайното не чака, но заминава и си отхожда.“<sup>43</sup> Бозвели осъзнава и възприема диалектическата относителност на времето („временное время“), на обществените институти, на епохите, на литературните явления и закономерности — на всичко. И това му дава възможност да долови и същевременно да обясни смяната на една генерация с друга и за разлика от Априлов да не обвинява, че тези, които вчера са го приемали за „на-

<sup>43</sup> Неофит Бозвели. Съчинения. С., 1968, с. 241.

стойник, днес са негови отрицатели. А да заяви като мъдрец: „Векът бива плодът на предшестващото и цветът на последуещото века. . .“<sup>44</sup>

Специфичните изживявания на литературните поколения през Възраждането се определят не само от литературни, културни, психологически предпоставки и явления, но и от значителни политически и социални събития и процеси, които играят ролята на *кристализиращ център* в тези изживявания. Неофит Бозвели остана при колонието от 20-те — 30-те години като един от реформаторите на българското образование, а в книжнината — като автор на енциклопедичния труд „Славяноболгарское детоводство“ (в съавторство с Ем. Васкидович). В 40-те години той влезе като общественик, и то като политик-новатор — организира и оглави борбата за духовна независимост, пръв издигна публично искането за официалното признаване на българската националност в пределите на Османската империя. С други думи, той съдейства за формирането на онзи кристализиращ център, който стана трансформатор на специфичните изживявания на различни типове писатели от 40-те до края на 60-те години. Но ролята на Бозвели в духовното битие на литературната генерация от четвъртото десетилетие не е само в това. Той се изяви и като зрял писател, като родоначалник на нова жанрова форма в българската литература — диалога. Чрез диалога Бозвели премина от един тип литература към друг — от педагогическата към публицистично-художествената, посочи задачите и своеобразието на тази литература.

Някои изследователи са на мнение, че в диалога „Просвещенний европеец, полумершия Мати България и син болгарин“ присъствието на „просвещения европеец“ е почти излишно — неговите функции можели да се поемат от сина на Майка България. Впоследствие, по време на второто си заточение в Атон, Бозвели сам се убедил в това и в диалога „Плач бедния Мати Болгарии“, който фактически е нова редакция на „Просвещенний европеец. . .“, ограничил лицата от три на две, т. е. оставил разговорът да се води между майката и нейния син. Какви са били съображенията му, за да постъпи така?

Диалогът „Просвещенний европеец. . .“ е писан в началото на 40-те години на XIX в. В него Бозвели има пред вид онова поколение, което току-що е заминало на учение в чужбина и което се отнася с респект към авторитети като Априлов и към всичко чуждо. То още не е заживяло със „съзнанието за поколение“, и има нужда от настойник, който не само да го напътства, но и при нужда, както е в диалога, да говори от негово име. В продължение на няколко години тази млада генерация възмъжава духовно. Това Бозвели разбира много добре. Затова, когато започва да работи над „Плач бедния Мати Болгарии“, т. е. да преработва основно „Просвещенний европеец. . .“, той вече има пред вид една друга фаза от развитието на тази генерация — периода, когато тя вече наистина се е почувствувала като биологическа, етническа, психологическа и интелектуална единица, която живее със съзнанието, какво е и какво ѝ предстои. Затова именно „просвещеният европеец“ става вече излишен.

В каквата страна и среда да бъде разгледана, формиращата се млада българска интелигенция от 40-те години се разграничава от предшестващата генерация по мироглед, душевност, обществено съзнание. Сред нея се създава творчески настроена прослойка, която започва да направлява българския литературен живот в страната и извън нея, да поставя нови проблеми, да съдейства за създаването на стабилен художествен вкус. В литературата навлиза поколение, което ѝ дава физиономия и направление в продължение на три десетилетия. Наистина през 50-те—60-те години към него се присъединяват творци, които излизат извън възрастовите граници на генерацията от 40-те години. Те имат

<sup>44</sup> Неофит Бозвели. Съчинения. С., 1968, с. 223—224.

и някои индивидуални обществени и художествени различия с него. Но независимо от това обединяват ги специфичните изживявания на общественото време, кристализиращият център, еднаквите или почти еднакви психологически и творчески реакции.

П. Р. Славейков с цялостната си творческа и обществена дейност е убедителна илюстрация на раждането, развитието, зрелостта и залеза на това поколение. Започнал с подражателна религиозна и сантиментална интимна лирика в началото на 40-те години, той постепенно достига до самобитните творчески изживявания на Геров, а в края на 50-те години и по време на Кримската война — и до революционните изблици на Чинтулов. Намерил свой идеен център — борбата за духовна независимост, — Славейков обвързва литературното и журналистическото си дело с тази борба. И тя, без да се изключват и други обществени и психологически фактори, става основен елемент в онази система, която определя специфичните групови изживявания на поколението от този период. Но в края на 60-те години движението за самостоятелна българска черква, осъществило своите задачи, слиза от историческата сцена. На дневен ред се поставят проблемите на националноосвободителната борба. Генерацията, заложила обществения и творческия си авторитет на легалната съпротива срещу домогванията на Цариградската патриаршия, не може обаче да разбере и се убеди, че трябва да отстъпи заемащите от нея позиции на друго поколение с друга психологическа, нравствена, обществена и литературна нагласа. Талантливи нейни представители като Славейков обаче долавят, че с тяхното поколение „става нещо“ и искат да си го изяснят.

Литературната генерация от 40-те — 60-те години не започна своя „бунт на поколението“ с оповестена програма, с манифест. Но завърши творческата и обществената си мисия с публично споделена равносметка — с елегията „Не пей ми се“. В продължение на три десетилетия тази генерация живя с натрапчивото съзнание, че е белязана от съдбата да изиграе първостепенна роля в културния и политическия живот на нацията, че създава канони, че е законодател. Но когато дълголетната борба за самостоятелна българска черква — кристализиращият център на поколението — завърши с успех, вместо ода най-талантливият пълномощник на това поколение написа елегия. Славейков беше смутен и заговори не само от свое, но и от името на „съмишлениците“ си. Той се заричаше да не пее, защото сам беше разбрал, че времето, на което беше посветил своя талант и творчество, беше вече история — със свои проблеми, със свои идейни и литературни апологети и спътници. По-младите от него, присъединили се към поколението, но започнали да осъществяват по-късно неговата платформа, не можеха да разберат, че „Не пей ми се“ беше вопъл и стон не на е д и н голям поет, но печална равносметка на *генерацията*, на която те бяха станали сподвижници. Затова неспоразумният Пискюллиев, роден осемнадесет години след Славейков, напразно го подканваше *да пее така, както е пял дотогава*.<sup>45</sup> Славейков беше принуден да отговори:

Ни сила има в мен, ни страст;  
аз свещ съм замъждяла.

Изгубил съм и сваят, и глас:  
да пам ми се отщяло.

.....

Жив няма; няма ни един  
с дух бодър и свободен —

<sup>45</sup> Вж. А. Пискюллиев. Пейте, Славейков. — Читалище, 1870, кн. 3.

едничък бащин, майчин син.  
пророк до нас проведен.

(„Из отговорът към (Уломка)“<sup>46</sup>)

Това беше отговор не само към Пискиюллиев, но към всички, които не бяха разбрали горчивата равносметка на най-будната част от едно отиващо си поколение. То е било силно, в него са бушували страсти. Живяло е със съзнанието („свастта“), че има *своя глас*, своя творческа и обществена физиономия. Но като всяко поколение е извървяло историческия си път — свещта вече догаря, пламъкът мъжее. И не само прозорливост, но и голяма морална сила е необходима, за да може един от представителите на тази генерация да започне изповед, която рядко друг би направил с такава човешка и творческа откровеност. Славейков е категоричен — от неговото поколение „няма ни един с дух бодър и свободен“. Необходим е „пророк до нас проведен“, т.е. друго поколение, което трябва да има нещо качествено ново в сравнение с онова, което е давало сили и крепкост на старото. Поетът сам посочва неговия обединяващ център, който ще определи и характера на новите му изживявания — „дух бодър и свободен“. Житейската и творческата прозорливост на Славейков му помага да преодолее кризата, обхванала неговата генерация, да потърси брод към новото. И да се убеди, че наистина идва едно ново поколение — в живота, в литературата, в културата, — което ще влезе в остър спор с предшествениците, ще иронизира и абсолютизира консерватизма на „бащите“, ще отхвърли много от техните истини и заблуди, но заедно с това ще създаде нещо различно и трайно. Т.е. ще се повтори онова, с което започна и продължи диалогът между генерациите от 20-те—30-те и 40-те — 60-те години на XIX в. Славейков не пожела той и неговото поколение да бъдат поставени в музея на историята още приживе. И се помъчи да направи трезв анализ на изминатия път, да разбере непримиримостта и борческия дух на „младите“. Статиите, стихотворенията, поемите, които написа след „Не пей ми се“, „Отворено писмо до Негово Блаженство Екзарха“, „Двете касти и власти“ (съвместно със Св. Миларов), „Жестокостта ми се сломи“, „Изворът на Белоногата“, „Бойка войвода“ и др., подсказваха определено, че той иска да се включи, без да скъса духовните връзки със своето поколение, в разбунения свят на младите, да заживее с проблемите, които ги вълнуват, да бъде житейската и творческата спойка между живото минало и напирашката младост. Новата литературна генерация от 70-те години не можеше да не оцени онова, което предшествениците и преди всичко Славейков бяха направили като творци и граждани. Но пътят на всяко поколение, както отбелязахме вече, започва с разграничението, което понякога е толкова грубо и едностранчиво, че заличава нишката на приемствеността. Жалона на това разграничение между Априлов и одеския кръг поставят Геров, Чинтулов, Захари Княжески; между тяхното поколение и онова, което неудържимо настъпваше — Ботев.

Елегията на Славейков „Не пей ми се“ е обнародвана на 1 октомври 1870 г. в бр. 1 на сп. „Читалище“, „Жестокостта ми се сломи“ — на 30 януари 1873 г. в кн. 4 на същото списание. Ботев е заинтригуван от двете творби на Славейков, когото той цени като талантлив писател и безкомпромисен родолюбец. Независимо от преклонението си пред големия поет обаче, който пръв му подава ръка и публикува „Майце си“ във в. „Гайда“, той беше решил да се разграничи публично от неговите или по-точно от позициите на поколението, към което принадлежеше Славейков. Това Ботев направи не след излизането на „Не пей ми се“, а няколко години по-късно — след появата на „Жестокостта ми се сломи“. Тази „забавена реакция“ към „Не пей ми се“ беше в съгласие с нравствените му прин-

<sup>46</sup> Читалище, 1871, кн. 3.

ципи — той не искаше да застава срещу уважавания от него поет в момента, когато душевната му драма беше най-силна, а съпротивителните му сили най-лабилни. Напротив, изчакваше да види какъв обществен и литературен облик ще има тази криза по-нататък, какви допълнителни проблеми ще постави. И когато чрез „Жестокостта ми се сломи“ разбра, че Славейков е преминал през катарзиса на своите съмнения, младият поет и революционер реши да заговори открито, по ботевски от името на своето поколение.

В бр. 3 от 20 май 1873 г. на в. „Будилник“ излиза „Защо не съм?“. Някои изследователи на Ботев възприемат тази негова творба като „своеобразно“ стихотворение-фейлетон“ или като „стихотворение-рецензия“.<sup>47</sup> „Защо не съм?“ — литературен и идеен манифест на поколението от 70-те години, което идва с нова обществена и художествена програма, с нов нравствен и жизнен кодекс. В този манифест в иронично-саркастична форма е казано почти всичко, което възбужда Ботев и революционната писателска интелигенция. Поставено е на преценка литературното дело на представителите на едно поколение, на хора с различни възможности, но в една възрастова група — П. Р. Славейков (роден през 1827 г.), Гр. Пърличев (роден през 1830 г.), Кр. Пишурка (роден през 1823 г.). В този „литературен манифест“ е иронизирана и друга група, сравнително по-млада, но приела някои от творческите принципи на отиващата си генерация — Ив. Вазов (роден през 1850 г.), Константин Сапунов (роден през 1844 г.).

В програмата на художественото поколение от 70-те години от заглавието ѝ — „Защо не съм?“ — до последната ѝ дума властвува отрицанието. А това вече подсказва, че наистина се е формирала генерация, която, за да се почувствува укрепила и да стане водеща, трябва да направи първата стъпка — да се разбухтува срещу шаблонизирания етикет. Създаденото от предшествениците се отхвърля не чрез голословно отрицание, а по принципа на градацията, поименно, аргументирано. Започва се от посредствени книжовници като Пишурката, Сапунов и Владикин, иронизират се Войников и Пърличев, за да се постави акцентът, съвсем съзнателно и целенасочено, върху Славейков, корифея на отиващото си поколение. И по-специално върху „Не пей ми се“, документ-равносметка за пъти и залеза на това поколение:

Но защо не съм Славейков,  
да заплача, да запая:  
„Не пей ми се, не смей ми се,  
от днес вече ще да бляя?

Особено силен и многозначен е финалът на манифеста „Защо не съм?“:

Но защо не съм и Вазов,  
„вярата“ да си възпея:  
че ще стане вълк овцата,  
а певците като нея?!

Ботев, неговото поколение отхвърлят идейните и художествените принципи на предшествениците, дребнотемиято, посредствеността, безпринципността и примиренчеството, принизените критерии към литературното творчество. И чрез отрицанието на писатели и творби с различна стойност утвърждават нова система за създаване, а оттук — и за възприемане на художественото произведение. В нейната основа е поставен проблемът за революционното преустройство на съществуващите обществени и социални отношения. Затова и сарказъмът към Вазов е толкова невъздържан и лют — като представител на поколението, към което принадлежи и Ботев, той трябва да пише не примиренчески стихотворения като „Вярата ми“, а да върви в крак със своите връстници.

<sup>47</sup> Хр. Ботев. Събрани съчинения. Т. I. С., 1976, с. 350.



Литературните и идейните канони, за които воюва чрез „Защо не съм?“, Ботев утвърждава чрез своята поезия и публицистика, чрез литературнокритическите си оценки. Той критикува просветителските концепции на Рашко Блъсков и на неговите синове Илия и Димитър, наричайки ги язвително „съзвездие-то Блъскови“, посредствеността на поети като А. Франгя. Две години след обнародването на „Защо не съм?“ Ботев потвърждава неговата стойност на програмен литературен документ, иронизирайки в същия стил „различните войни-ковци, пишурки, пискюлливци, пърличевци, вазовци и прочите наши велики таланти“<sup>48</sup>. А в „Политическа зима“ отново напомня за горчивата равностетка на старото поколение — за елегията „Не пей ми се“ (Славейков. . захвана да пее „Аман, аман. . .“)<sup>49</sup>.

Какво е отношението на Каравелов, един от видните представители на поколението от 70-те години, към Славейков, а чрез него и към генерацията, към която принадлежи редакторът на „Македония“?

Той цени високо автора на „Изворът на Белоногата“ за непоколебимия му патриотизъм, за участието му в лявото крило на движението за духовна независимост, за талантливото му перо. Но е критичен към всяка негова постъпка, която е в противоречие с програмата и тактиката на БРЦК.<sup>50</sup> За разлика от Ботев обаче той не иронизира Славейков след обнародването на „Не пей ми се“. Не казва въобще нищо, свързано с идейно-творческата криза на поета, която добре е разбрал и оценил. Как се стига дотам, че двама големи творци и общественици като Каравелов и Ботев, „зачислени“ към един и същи период от литературното ни развитие, възприемат по различен начин една художествена творба, която дава повод за противоположни оценки, за наблюдения и обобщения от методологически характер? Някои ще обяснят поведението на Каравелов в конкретния случай с „вродения му реформизъм“. Други — с предразположението му към подобни изживявания, които ще го сполетят наскоро — след „скъсването“ с революционното движение.

Когато се прави паралел между Каравелов и Ботев, се пропуска или недооценява един елементарен биологически факт — рождената им дата. Любен Каравелов е роден около 1834 г., Христо Ботев — в началото на 1848 г., т. е. разликата между двамата по възраст е около 14 години. Без да се абсолютизира тази житейска подробност, в никакъв случай не трябва да се отминава обаче като несъществена или странична. На нея обръщат сериозно внимание, както посочихме вече, всички социолози, които се занимават с проблема за поколенията. За ролята на възрастта в духовната и биологическата еволюция говори и Гюте.

Формирането на Каравелов като творец и личност започва в края на 50-те и се осъществява в значителна степен през 60-те години на XIX в. В Русия фактически той се подготвя за онази многостранна литературна и гражданска дейност, която го издига на гребена на националноосвободителното движение, включва го в духовния елит на нацията. Тук той се проявява като талантлив белетрист, публицист, фолклорист, литературен критик. В Москва, запознавайки се с разнородни идейни течения и школи, младият българин възприема онова, което по-късно ще популяризира като общественик в Сърбия и преди всичко в Румъния. Но направил първите си стъпки на книжовния друм през 60-те години, Каравелов същевременно се разграничава от писателите, работили по това време и през предишните десетилетия. „Българската литература — пише той — се е появила от третото десетилетие на XIX в.; но тая литература е била чужда, защото се е преводила от гръцки и от руски. . . Ония десетина книжки, които са

<sup>48</sup> Знаме, г. I, бр. 9, 1875.

<sup>49</sup> Пак там, г. I, бр. 10.

<sup>50</sup> Вж. Д. Косев. Петко Рачев Славейков. Обществена и политическа дейност. — Год. Соф. унив., Ист.-филол. фак.; т. XLIII, 1946—1947; т. XLV, 1948—1949.

написани от български автори от 1850 и до 1870 г. (Каравелов определя точно крайната граница на подпериода и на поколението, свързано с него!) и които се наричат самостоятелни български произведения, са до такава степен маловажни, щото ние не смеете да ги наречем литература и да им дадем важно значение. Българите нямат още литература.<sup>51</sup> Поколението на 70-те години заговоря с езика на нихилизма. И отхвърляло остарялото, бърза да утвърди новото, с което според него започва леточислението на българската литература: „Нашата българска книжнина — напомня назидателно през 1870 г. също Каравелов — *захваща вече да се разширява и все повече и повече открива своята физиономия; появили се вече писатели, които имат понятие що е книжевност*; *захванаха да работят на книжевното поле такива хора, за които може да се каже, че имат истинско образование и положително знание и ние трябва да се съзнаем, че началото е вече положено и буквата А е вече написана в българската литературна азбука.*“<sup>52</sup> Появил се е нов Месия в българската литература и журналистика. Той прави веднага впечатление на младите, особено на Ботев. . .

Срещат се двама необикновени българи. Единият, известен вече като писател и революционен деец, другият — в началото на своето литературно и бунтовно поприще. Ботев е уважаван от страстността, с която Каравелов защитава своите смели схващания, от актуалността на публицистиката и художествено-то му творчество, от неговия енциклопедизъм. И в бр. 39, 1870 г. на в. „Свобода“ той обнародва стихотворението „Делба“ с посвещение „Л. К[аравелову]“. Тази Ботева творба дава най-автентична представа, по какъв начин младият революционер е възприемал своя по-възрастен събрат, как от първия контакт с него в съзнанието и чувствителната му душа са се запечатали черти, които той ще свърже в един образ с неотразимо литературно и обществено обаяние. Още началният куплет на стихотворението говори, че от първата си среща с Каравелов Ботев го е почувствувал по душа, характер и темперамент като човек, от своето поколение:

По чувства сме братя ний с тебе  
и мисли еднакви ний таим,  
и вярвам, че в светът за нищо  
ний няма с теб да се разкаем.

Споделени са интересни мисли за „спойката“ между членовете на едно поколение, за началото на неговата еволюция. Почувствувал Каравелов като равен по възраст, Ботев изтъква на преден план онова, което е съществено за всяка нова литературна генерация — специфичните изживявания на събития, на общественото време, на личната съдба. В следващите куплети на творбата той посочва нови допирни точки между себе си и своя значително по-голям събрат — „страдания, бедност в чужбина“. Чувствува се и новият кристализиращ център в духовното битие на поколението от 70-те години — революционната борба, а отгук и заветът, която дава на това поколение изключителна морална устойчивост — „на смърт, братко, на смърт да вървим!“ Но Ботев е открил у Каравелов и нещо друго, което го кара да го причисли към своята генерация — творческо родство, общност във възгледите за ролята на литературата в обществените борби — „сърцето си вече казахме с печалните наши две лири. . .“. С такива представи за редактора на „Свобода“ заживява неговият значително по-млад събрат. Той го идеализира, търси и открива в неговата личност онова, което е необходимо нему и на буйните глави от неговата генерация. Но всяка идеализация крие своята противоположност — разочарованието.

<sup>51</sup> Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. VI. С., 1966, с. 194—195.

<sup>52</sup> Пак там, с. 157 (курс. м., Д. Л.).

„Приписал“ на Каравелов душевността, изживяванията, манталитета, ентелехиите на своето поколение в техните най-съвършени форми, след като заживява в дома на своя кумир, Ботев започва внимателно да се взира в поведението, в характера, в писанията му. Минава известно време и според спомени на съвременници той започва да чувствава младежко раздражение от деспотизма му — редакторът на „Свобода“,убеден в изключителните възможности на своя помощник, е апелирал за по-голяма дисциплинираност, системност и упоритост в работата. И е проявявал благородната строгост на значително по-голям брат, на духовен наставник към неизбуял още талант.

Настъпват решителни дни в живота на революционната организация — обирът при Арабаконак, залавянето и обесването на Левски, спадът на освободителното движение в страната. Ботев и неговите връстници изживяват тези събития тежко, но не и трагично. Каравелов, революционер с по-голям жизнен опит, преминал вече през екзалтацията на младостта, оценява всичко като реалист. И не след дълго, не като изменник на революцията, а убеден, че за подготовката на едно въоръжено въстание са необходими продължителна подготовка и неукротима енергия, които той е изконсумирал в годините на своята младост и в първата фаза на освободителното движение, се оттегля от ръководните инстанции на организацията. И дава път на Ботев, Стамболов, Обретенов. . . Но тази млада генерация не може да го разбере. И на първо място Ботев, който пръв го е провъзгласил за образец на своето поколение и винаги съпоставя идеализирания образ на Каравелов от 70-те години с реалния образ на революционера и писателя от този период, без да отчете, че преди да бъде „включен“ в списъка на неговите връстници, той е вече формиран и се намира в духовни връзка с поколението от 60-те години; че първите му опити в областта на белетристиката, поезията, фолклористиката продължават тенденциите на литературното ни развитие от 60-те години; че още в първите си публикации Каравелов обръща голямо внимание и на образованието и просветата, както всички свои връстници от това време. Затова, ако Ботев от името на своята литературна генерация можеше да отхвърли Войников или Вазов и да иронизира Славейков, неговият по-голям събрат можеше да критикува първия български драматург заради тематиката на неговите исторически драми, но да оцени справедливо комедията му „Криворазбраната цивилизация“; да не приема всичко, появило се на страниците на „Македония“, но да цени високо литературното дело на редактора ѝ; да е резервиран към някои от стихотворенията на Вазов, но открил неоспоримия му талант, да не го спомене в чистилището „Знаеш ли ти кои сме?“ и да заяви пред Велико Попов: „Него трябва да го пазим!“<sup>63</sup>; да не възприеме значителна част от делото на своите предшественици, но да не отхвърли и самотното в творчеството им, колкото малко и да е то.

Противоречивото възприемане на Каравелов върху фона на литературния и политическия живот през 70-те години поставя отново въпроса за присъствието на определен тип писатели в еволюцията на две едновременно живеещи литературни поколения, за диференцирания подход при проучване на тяхното художествено и обществено дело.

„Случаят“ Каравелов — Ботев насочва и към друг интересен проблем — какво е отношението на поколението в исторически план към „присъединилите“ се към него „събътници“, след като то разбере, че те не споделят всички техни литературни и идеологически концепции.

Ботев печата за първи път „Делба“ във в. „Свобода“. През следващата година стихотворението се появява в нова редакция на страниците на в. „Дума на българските емигранти“ (бр.1, 10 юни 1871), като инициалите на посвещението са

<sup>63</sup> Вж. Любен Каравелов в спомените на съвременниците си. С., 1960, с. 137.

разгърнати — „Любену Каравелову“. Редакторът на вестника е искал да популяризира един образ, който той е възприел като еталон на новото в живота и художественото творчество. Но в началото на 1875 г. между Каравелов и Ботев настъпва разрыв. Същата година излиза стихосбирката „Песни и стихотворения от Ботйова и Стамболова. Книжка първа. Букурещ.“ В нея в нова, трета редакция е включено и стихотворението „Делба“, но без посвещение. В бележките към т. I от Христо Ботев. „Събрани съчинения“ е отбелязано: „В третата редакция посвещението липсва — може би поради влошените отношения между Каравелов и Ботев по това време. В „Песни и стихотворения“ наистина отпаднат и други посвещения: на М. Горанова („Пристанала“), на Б. Горанов („Борба“); възможно е това да е принципно решение на Ботев при издаването на стихосбирката.“<sup>54</sup> Веднага възниква обаче друг въпрос: защо Ботев, след като не включва всички свои стихотворения в стихосбирката, е намерил за необходимо да помести „Делба“?

В тази творба на поета, както вече посочихме, се поставят проблеми, които имат принципен идейно-творчески характер. Повод за написването ѝ дава дружба между Каравелов и Ботев — и това авторът на стихотворението посочва чрез посвещението в първите две редакции на творбата. Но настъпва разрывът и въпреки това редакторът на „Знаме“ включва „Делба“ в „Песни и стихотворения“, обаче без посвещението. Каравелов е престанал да бъде образец за младата генерация — и естествено е името му да не фигурира в посвещението. Остава обаче представата на Ботев, и тя е станала вече реалност в много лица и имена, за новия тип поколение, което ще направи от лирата тръба, ще изпълни „дума заветна: „На смърт, братко, на смърт да вървим!“ В такъв случай посвещението е вече излишно. Ботев е открил нови връстници за борбата. С един от тях, Стефан Стамболов, издава съвместно и стихосбирка. Наистина неговите стихове са посредствени, но авторът на „Хаджи Димитър“ прави компромис в името на специфичните обществени и художествени изживявания на поколението от 70-те години, на единомислието в бунта срещу представителите на „консервативното поколение“, в случая Каравелов, срещу когото по това време се обявява яростно и Стамболов и пише пасквили срещу него — сатирата му „Знаете ли кой съм аз?“ е поместена в бр. 1, 20 май 1875 г. на в. „Тъпан“ и в „Песни и стихотворения на Ботйова и Стамболова“.

Ще минат години. И отново Стамболов по повод смъртта на бившия председател на БРЦК ще напише трогателното стихотворение „Посвещається Любен Каравелову“,<sup>55</sup> а в спомените си ще отбележи: „Изобщо не само Хр. Ботев, но и аз, и много други емигранти във Влашко сме виновни в това, че го обиждахме (Каравелов — б.м), оскърбявахме. . .“<sup>56</sup> Същото ще сподели и един от най-близките другари на Ботев и Стамболов — Стоян Заимов.<sup>57</sup> Едно поколение, след като е преминало през пристъпите на бунта и nihilизма и е навлязло в периода на житейската мъдрост, може вече да оцени справедливо и своите предшественици и спътници.

Литературната генерация от 70-те години не завършва своя писателски път с освободителната Руско-турска война, която се приема като крайна граница на Българското възраждане. От най-младото възрожденско поколение, изявило се през седмото десетилетие на XIX в., активно участие в културния живот на младата българска държава вземат Иван Вазов, Стоян Михайловски, Светослав Миларов, Захари Стоянов и др. Заедно с тях, макар и вече не като водещи, продъл-

<sup>54</sup> Хр. Ботев. Събрани съчинения. Т. I. С., 1976, с. 332.

<sup>55</sup> Вж. НБКМ—БИА, ф. 63, арх. ед. 101, л. 144.

<sup>56</sup> Вж. Любен Каравелов в спомените на съвременниците си. С., 1960, с. 55.

<sup>57</sup> Пак там, с. 61.

жават писателската си дейност ветераните от предшестващото литературно поколение: П. Р. Славейков, Ил. Блъсков, Ц. Гинчев, Й. Груев, Хр. Г. Данов. През първото десетилетие след Освобождението между тези две поколения настъпва „литературно примирие“. Старите, осъзнали напълно своя творчески заезд, ще заявят отново чрез своя „пълномощник“ П. Р. Славейков:

Стар съм, слаб, изнеможен съм;  
туй ми памет веч твърди.  
Борил съм се, уморен съм —  
почив искат ми гърди.  
Напразно ме разговаря  
за минало спомен жив,  
зле ме мъчи и обаря  
тежък съм неодолив.  
Свършено е... свят ми ружан,  
нищо за мен няма хас...  
Виждам вече, че е нужен  
мене някой, никой аз.

(„Стар съм“, 1888)

Младите, изживели ферментацията на бунта през 70-те години, вече започват да оценяват трезво създаденото от предшествениците им в областта на духовния и политическия живот. Затова Стамболов и Заимов преразглеждат отношението си към Каравелов, Захари Стоянов издига в култ неговото художествено творчество и публицистика. Новият подход към писателите от старото поколение и към възрожденското минало е продиктуван и от проблемите, които поставя новата политическа действителност — освободената държава да бъде антимодел на всички институти, поддържани с насилие във феодалната Турска империя. Трябваше да се обгледа и вземе под внимание онова, което дейците на Възраждането бяха оставили като идея, прорицание, наследство. Заедно с Вазов стихотворения в граждански дух продължи да пише Славейков, мемоари за Възраждането сяха да обнародват не само старият Блъсков, но и сравнително помладите от него Стоян Заимов, Светослав Миларов... Всеки от тях щеше да се насочи към различни въпроси, да ги осветли от позициите на своето поколение, но в спомените и на бившия просветител, и на бившия революционер щеше да има нещо общо — преклонение пред духовното богатство на една отминала епоха.

Ако животът в освободена България поставяше проблеми, в решаването на които поколенията се обединяват и разграничават, политическата, а отгук и литературната и културната действителност в Тракия и Македония след подписването на Сан Стефанския мирен договор не се променя — българите от тези области остават под османско владичество. В такъв смисъл не настъпват промени и в техния бит, душевност, манталитет. Откъснати от пулсиращия организъм на цялото, политическите и литературните процеси в Тракия и Македония трябваше да се развиват самостоятелно, т. е. да следват онази насока, продиктувана от задачите и характера на Българското възраждане.<sup>58</sup> И се получи така, че докато младата литературна генерация в освободена България, осмисляйки традицията, постепенно беше овладяна и обединена от нови специфични изживявания, от нов кристализиращ център, книжовниците от това поколение в Тракия и Македония трябваше да продължат да творят и действуват по старому. Между тях бяха Григор Пърличев и Атанас Шопов, Кузман Шапкарев и Петър

<sup>58</sup> Вж. Т. Жечев. За границите и етапите на Българското възраждане. — Лит. фронт, бр. 21, 24 май 1979 г.

Карапетров, Иван Гологанов и Георги Голчев, Йордан хаджи Константинов Джинот и др. Едни продължиха да осъществяват заветите на Възраждането като учители, други — като книжовници и обществени дейци. Шапкарев обогати дейността си като фолклорист, Пърличев като писател, Екзарх Йосиф като организатор на духовния живот на българите под турска власт. А митрополит Натанаил Зографски стана един от организаторите на Кресненското въстание. Възрожденските тенденции продължаваха да определят своеобразието на политическите и културните процеси в българските земи, останали под чуждо владичество, да поддържат националното съзнание на книжовници, политици — на хиляди българи извън пределите на свободна България.

Когато става въпрос за „литературното примирие“ на поколенията след Освобождението, и по-конкретно през 80-те години, трябва веднага да се посочи, че младата генерация, възприемайки и продължавайки традициите на старата, проявява същевременно стремеж да се разграничи от нея, да подчини литературното развитие на нови принципи. И естествено и закономерно е тези тенденции да се доловят в най-отчетливите им форми при един от най-изтъкнатите представители на това младо поколение, свързан кръвно с идеалите и атмосферата на Възраждането — Иван Вазов. През 1884 г. той обнародва стихосбирката „Поля и гори“, в която включва стихотворението „Епилог“. Общество и певец“. Използувайки възможностите на диалога, популярна жанрова форма през Възраждането, Вазов насочва към някои нови процеси в политическия и литературния живот след Освобождението. Обществото укорява певеца, т. е. твореца, че неговите песни „странни стават“, че той е започнал да се отделя от него, че сферите, в които се движат, са различни:

Ти друг път пейше другоая:  
ний помним твоя звучен глас,  
сърце ти знаеше да плаче  
и да се радва ведно с нас.

Отговорът на поета е категоричен — изменили са се времената, променят се творците, а заедно с тях — и литературното им дело. Наистина следосвобожденската действителност може и трябва да продължи заветите на Възраждането. Но съвременниците на поета са станали дребнави, у тях „не свети прежний плам“. Това дава вече право на най-талантливия представител на младата литературна генерация да заяви:

и нашто ново поколенье  
без време вехне и старей.

„Страстите“, „душният въздух“ карат поета да пази ревниво своята лира от „зараза(та) на деня“. Той иска да се откъсне от мрачната действителност, от „днешний хаос“, от света, в който „днес няма почетни борби“. Наистина възпитаният във възрожденски дух Вазов няма да изпълни „пъклените мисли“, които преди повече от десетилетие връхлитат и върху Славейков. Но той сам чувствава, че новата политическа обстановка е поставила нови проблеми, на които трябва да отговори като представител на „нашто ново поколенье“. И авторът на „Поля и гори“, и други творци от неговата генерация ще почувствуват, че утилитаризмът на Възраждането вече ще започне да преминава в своята противоположност — ще ограничи възможностите и скове духа на водещото литературно поколение, което трябва да има „своя мечта“, „друго (да) чувствава“. Като „пълномощник“ на това поколение Вазов ще заяви:

Да, настоящето е тясно,  
не може то да ме скове,  
аз търса ширине по-ясно,  
аз търса други светове.

В желанието си да се извиси над страстите и пошлостта, над своето съвремие Вазов отива толкова далеч, че споделя мисли, които остават чужди на творчеството му, но които по-късно ще пробляснат в естетическата програма на други литературни поколения:

*Не може гордият поет  
да носи общата верига  
в стремителният си полет.  
Той фърка, лута се, блуждае  
едни със своята мечта,  
той друсо чувствава — не знае  
тъй чувствава ли и света. (курс. м.).*

Формирането на литературните поколения през Възраждането става при условия, различни от политическите и културните отношения и институти в други страни. Това дава отражение върху специфичните изживявания, душевността, психологията на различните поколения, върху характера и перипетията на спора, който се води между тях, върху творческия им стил. Независимо че кристализиращият център при всяка генерация е различен, той е в зависимост от направляващата тенденция в развитието през Възраждането като цялост — обособяване, съхраняване, официално признаване и независимо съществуване на българската националност. С оглед на това по различно време акцентът пада и върху различни фактори и прояви, свързани диалектически помежду си — увърждаване на светското образование и култура, движение за самостоятелна българска черква, националноосвободителни борби. Представителите на различни поколения често пъти са свързани с различни фактори, които, разглеждани изолирано, понякога се изключват взаимно. Но заживели с утилитаризма на епохата, в известни случаи възрожденските дейци са и просветители, и революционери, и учебникари, и творци на художественото слово. Литературните поколения в много европейски страни са обединени в творчески направления и школи. Такова разграничение между представителите на възрожденските поколения трудно може да се направи, макар че обособени прояви на сантиментализъм и романтизъм се наблюдават през 40-те—60-те години, а на критически реализъм — през 70-те години. Решаващи у нас се оказват специфичните социални и политически условия, които дават отражение върху групите изживявания, творческата нагласа и съдба на различните поколения, на ролята им в литературния процес. И това трябва да се вземе под внимание, когато се търси зависимост между литература — поколение — общество при периодизацията на литературния развой през Възраждането.



## ТЕОДОР ТРАЯНОВ

СТОЯН ИЛИЕВ

Както преди половин век, така и в нашата съвременност поезията на Теодор Траянов трудно се възприема от българската публика. Той има твърде малко почитатели, които са привързани към неговата личност и творчество. Измежду българските символисти той е най-непопулярният. Докато към Яворов изпитваме едно преклонение към неговия „демоничен“ талант, докато спрямо Димчо Дебелянов чувствуваме нежна привързаност и любов, докато Николай Лилиев ни завладява с духовната си чистота, докато Гео Милев ни смущава с младежката си дързост, ние оставаме твърде несъпричастни към „новото самочувствие“ на Теодор Траянов. Първият поет ни грабва с „двете си души“, вторият — с изтънената си чувствителност, третият — с хармоничността и музикалността на своя стих, четвъртият — с „оварваряването“ на поезията, а ето че романтичният титанизъм на Теодор Траянов трудно достига до нас. Вече няколко поколения се смениха, а той продължава да стои настрана от широката читателска публика и нито едно поколение не сне от него титута „мъчен поет“. Още от ученическите години помним стиховете му: „Бърза бързоструйна Струма, тайна в хладна гръд таи. . .“, но нашата любов, внимание и интереси са спечелени от други поети, по-открити и достъпни и ние бързо се преориентираме към тях. Някогашното твърдение на хиперионовци, че мащабите на творческото дарование на Траянов не съответствуват на разбирането и възприемането му от страна на читателите, вече се е превърнало в традиция.

За живота му знаем твърде малко. За творчеството му няма специални изследвания. Затова съвсем прав е Александър Лилев, който пише: „Той е един от най-неизследваните поети в нашата литература, един от незаслужено забравените представители на българския символизъм, който някога бе считан едва ли не за най-големия поет на България. Проверката на времето се оказа твърде сурова към наследството на този поет, чиито „железни ритми“ трудно достигат до нас. Работата обаче не е само в това. Причините за забравянето на Траянов са сложни и дълбоки, те заслужават по-специално внимание. Тук искаме да отбележим само, че авторът на „Български балади“ и „Пантеон“ не заслужава тази участ, която му отреди нашето литературознание. Стихотворения като „Тайната на Струма“, „Смърт в равнините“, „Заклинание на словото“, „Гибел“, „Луна балада“, „Северна песен“ и др. са между най-хубавите в нашата поезия и могат да заемат достойно място във всяка антология на българската поезия. Изобщо време е да се направи една по-цялостна марксистическа преоценка на творчеството на този голям и противоречив български поет. . .“

Една от причините за непопулярността на Траянов е, че той няма големи ученици, за да подготвят неговото възприемане от широката читателска публика. Той е поет без силно влияние в историята на българската литература — нещо,



което е забелязано още от Васил Пундев. Хиперионовата „плеяда“, за която Траянов обича да говори по различни поводи, не е била в състояние да го наложи в съзнанието на публиката. В това отношение съдбата на Яворов, с когото Траянов иска да дели мегдан в литературата, е много по-щастлива: ние знаем как Лилиев, Дебелянов, Гео Милев, Вапцаров открито признават, че са неговии ученици и дори му се кълнат във вярност. Влиянието на Яворов върху следващите поколения поети е много силно, самият Траянов намира за необходимо да го включи между редките избраници в „Пантеон“:

Позна ли ти в черната лира,  
с най-мрачните струни в света,  
сърцето, що с песен умира  
в студената длан на смъртта?  
Ти чу ли умиращия лебед,  
в черупката още ранен,  
да пее за земния жребий  
на всеки от майка роден!

(„Умирацията лебед“)

Обикновено се твърди, че учителите подготвят възприемането на учениците, но в същност често пъти се случва обратното: учениците доразчистват пътя на учителите, като ги правят живо достойние на техните съвременници. Примерно онова, което е изглеждало твърде загадъчно и дори абстрактно за съвременниците от поезията на Яворов, неговите ученици го осветляват през следващите поколения. Гео Милев се счита за дълъжен да изясни „енигмата“ Яворов и ето какво пише за него: „В новата българска литература поетът Яворов заема съвсем отделно място между две епохи, съвършено различни помежду си: между епохата на Вазов и епохата на модерните поети. Той живя и създаде своето творческо дело през десетина години, които биха могли да се смятат като една къса литературна епоха, принадлежаща на Пенчо Славейков: но неговата творческа независимост и индивидуалност останаха съвършено незасегнати: в пантеона на българската литература неговото място се отделя високо и самостоятелно.“ Така от „загадъчно“ творчеството на Яворов се превръща в изключително явление в историята на българската литература. А поетът Теодор Траянов до ден днешен си остава твърде самотно явление в нашата литература. Критиците около „Хиперион“ начело с Иван Радославов искат да докажат, че той може да бъде възприет и разбран само от бъдещите поколения, но ето че изминаха няколко десетилетия след неговата смърт, а „енигмата“ Траянов си остава неразгадана.

Несъмнено Теодор Траянов е мъчен поет за възприемане и това всички го съзнават. Затова, когато се опитваме да навлезем в неговия свят, не бива да проявяваме никаква критическа припряност, и което е най-важното, не бива да пристъпваме към поета с някакви предубеждения. Или, както пише още Морис Бенароя в книгата си за Траянов: „Убедих се, че който пристъпва към творчеството на Траянов, за да чете на посоки, и за да има приятно четиво, по-добре е да се откаже.“ В нашето напрегнато и динамично време малко се задържахме над неговата поезия и често пъти заради повърхностни мигновени условия се лишаваме от възможността да се насладим на по-трайни естетически ценности. Може да се каже, че поетите са като хората, които се възприемат по различен начин. Срещат се хора с рязко изразен характер, които отначало ни смушават и даже объркват, но опознаем ли ги по-отблизо, неволно ни се иска да се сдружим с тях, и то заради тези им качества, които отначало са ни отблъсквали. Такъв поет е Теодор Траянов: неговите стихове могат да ни завладеят само когато проникнем в тяхната същност, а за да навлезем в тях, трябва да останем по-дълго вре-

ме насаме с него. Но едно такова бавно възприемане на поезията му може да смуги хората, които много бързат в живота и нямат търпението да се връщат назад и да се застояват за по-дълго време на едно място.

## „РЕГИНА МОРТУА“

През 1907 г. българските символисти имат известен творчески актив. Теодор Траянов вече е отпечатал редица цикли стихотворения в сп. „Художник“ и „Наш живот“. През 1909 г. излиза и първата му стихосбирка „Регина муртуа“. Сега ни предстои да навлезем в „подземното царство“ на неговата „Мъртва царица“ и да потърсим „тайнствените входове“ към нея.

Цялата стихосбирка на младия поет е изградена от стихотворения, повече или по-малко наситени с меланхолични настроения. Траянов изпитва нуждата да запази за по-дълго време тези си настроения и търси жена, за да изплаче сърдечната си мъка. В стихотворението „Старинен романс“ той се обръща към любимата си с думите, че „безследно глъхне“ неговата песен и тя е като „молба от скръбна есен“. Поетът люби тишината — „залюбих в нея своя смъртен враг“. В „Прояснение“ нарича любимата си „страдална сестра“, с която тръгва за „белий мир“. Там:

Душа душата ще обикне,  
ще чезне страшна самота,  
и в палма стройна ще изникне  
първична чиста красота.

Два са основните мотиви, които характеризират неговата първа стихосбирка — „страшната самота“ и търсенето на „първична чиста красота“. В стихосбирката има много нюанси, които трябва да се различават, но тези два мотива господствуват в нея. Въпросните нюанси се движат от нежната и мечтателна меланхолия на неговата „Ода“ със заспалия лес и мълчаливите тъжни гнезда, до „сънните сенки“ в „Аметис“ и „тъжните сенки“ в „Ехо на смъртта“, с гробните лишеи и безутешното служене „на първа смърт и неземна литургия“. Най-често неговите меланхолични настроения завършват с душевен песимизъм. Поетът изпитва някаква носталгия по едно загубено или само мечтано щастие. Един от циклите на първата му стихосбирка носи заглавието „Изгубения рай“: там става дума за „безкрайният край“ на изгубения рай, с който поетът завинаги се прощава. Същите настроения споделя и в „Звездна арфа“: погледът „прозрачно“ се носи „над рухнали в пожарища стени“, гдето „спи в задрямали дрезгавини/ незнаен бог, подпрял на гроб челото си“. В „Последна нощ“ има „разгадани тайни“ и поетът намира смелост да се взре „в самотните води на света тайна“. В стихотворението „Засмей се пак“ той отново говори за своята „потъпкана душа“, която се смей „с безумний смях на ужаса разкръвавен“ над „идола забравен“, над своята „радостна лъжа“, над „бляна дожелан“, над „потъмнелий спомен“:

Засмей се пак, че през живот и смърт  
ти земна радост чакаш в сън неземен,  
с усмивката си властна, черен демон,  
сърцето изтръгни из жадна гръд.

В неговия „Изгубен рай“ срещаме и „Олтарни цветя“ на отхождащата нощ, която разнася тайната на поета. Долавяме догарящия пламък на „мечти свенливи“ и в тяхното студено сияние застава неземният лик на неговата „черна скръб“. Поетът заживява със спомените на „безвъзвратний миг на първо шеметно опияние“. Достигаме до стихотворението „Осъдени“, а също така и до „Надгробен

вхър“, „Нощна песен“, „Елегия на зората“, „Предел“ и дочуваме как клепалото на ужаса ни зове да надникнем в заспали бездни. Повлечени от издъхващите вълни на залязващия живот, погребваме живите си надежди и устремяваме поглед към „мъртвите звезди“, за да се докоснем до вечността. И какво ни очаква там? Отново се потопяваме в „самотните води“, в „призрачните вълни на живота“, а там — „смърт прегръща с бол смъртта“. В неговия „Изгубен рай“ цветовете на природния пейзаж бледнеят, меланхоличната белота се пренася в самото описание на живота, безжизнената съзерцателност неутрализира ярките цветове на природата и на първо място излизат анемичните и бедни чувства. Изобразителната сила на стиха загубва своята енергия и движение, а това води до обезкръвяване на преживяванията му. Това е една характерна за Траянов „сублимация“ на душевната енергия, свързана с угасването на неговите „земни усети“.

Всяка лирика, която се изгражда на основата на такива душевни състояния като *смъртта* и *нощта*, не може да не бъде песимистична. В поезията на Траянов тези два символа придобиват много мъчителни и ужасяващи възгледи — „безлистните скелети“ и „белите саркофази“ и дават облик. Дори когато приветства пролетта, когато е проникнат от радостта на свежите възприятия, той не може да се освободи от „отровата на тъмно отчуждение“. Ето и стихотворението „Пролетна позлата“:

В отровата на тъмно отчуждение  
таи се мъката по светъл лъч, —  
на гроб зазидан из плътний мраз  
повява пролет с чудно упоение.

Преминавайки през модните за символизма песимистични страсти на разлагането, умората, през пароксизма на погребалните химни, ние попадаме в една тотална криза на духа. Траянов пее за мъртвите цветя, за белите саркофази, за сивите есенни залежи, за уморената луна и далечните спомени. В неговите стихове има една особена образност: в тях става дума за „тихи далнини“ с „призрачни вълни“. Той пее за „жестоката красота“, в „тъми огляна“, за хладния дъх на земния мир. На повика на младостта да се живее Траянов отговаря със своето „Погребение“, със своя „Химн следсмъртен“, а венците му са сплетени от „черни дни“. Той непрекъснато внушава, че ние живеем в един преходен свят, който убива светлите надежди, че нашите сърца са изморени, бляновете ни безплодни, а съвновенията — кошмарни. Това е същата умора на духа, която преследва Бодлер, Маларме, Верлен, същите страдания, родени от отровните изпарения на живота, същите „хълцания“ на духа, който не знае къде да намери успокоение. Може да се каже, че в неговата първа стихосбирка има едно „неподвижно движение“: поетът напредва от стих към стих, от стихотворение към стихотворение, от цикъл стихотворения към цикъл стихотворения, от „Олимпийски ден и олимпийска нощ“ към „Пролетна слана“, от „Саркофага на пролетта“ към „Живот и сын“ и т. н. и ние, движейки се след него, откриваме, че той е стоял на едно място и е останал със същите преживявания, със същото душевно вцепенение. Той непрекъснато се връща към една и къща тема: зад нас е животът, а пред нас — химерата, нощта и смъртта. Пламъчетата на живота угасват, любовните преживявания са преходни мигове и от тях остава мъката на раздялата. Неговите мисли и чувства са с есенен декор, с „увяхнали листи“ и потискащ тежък аромат. Долавяме пробуждането на една смътна самота, усещаме хлада на замръзналата радост — животът е с бледо чело, любовта е уплашена от мрачни предчувствия и е напоена със смътна тревога за бъдещето. Болките на деня се заменят с болките на нощта и Траянов създава стихотворенията „Скръбна нощ“, „Смъртта на нощта“, „Нощно цвете“, „Нощен път“, „През есенната нощ“, „Зимна нощ“, „Нощни огънове“, „Нощен дъх... Зад мрачния нощен

кръгозор не се откриват природни гледки, няма планини и равнини, ние попадаме в затворено в себе си пространство, в неговата „призрачна родина“, където се дочуват погребален звън и отчаяни въздишки на скръбта. Стиховете му започват да ни се струват „Нощни цветя“, каквото заглавие има едно негово стихотворение, които изстрават при необикновени условия: над тях слънчев лъч не изгрява, нито трепва сутрин чучулига, те не знаят що е слънчев шемет, не знаят „лъжа и истина в очакван плод“, те са потопени в нощната светлина на магическото небе, те съхнат безропотно, без плач и сълзи, те символизират умората и отчаянието от живота на онези, които не са намерили никакво спасение за себе си. Поетът не иска повече да живее и не се страхува от смъртта, той е изморен от доброто, изморен от злото, изморен е от всичко. Така Теодор Траянов, както и европейските символисти, се оказва лице в лице с нищото. Той слиза в неговите тъмни бездни, погълнат от пустотата на безкрайното. Там „силуети дълбоко млчат“, там „златисти огньове и пламъци бели в простора разсипани тихо горят“. Понякога проникват вълшебните миражи на пролетта, но те бързо умират и поетът се връща от мъртвото царство на призраците с очи, изпразнени от ужас.

В първата стихосбирка на Теодор Траянов отсъствуват стихотворения със социална проблематика и това вече е едно уникално явление в историята на българската литература. Вече е пропаднала възрожденската радост от живота и студен космически вятър сковава усещанията, пролетните цветя окапват. Изпитваме чувството, че светът вече няма да раздъфне, както преди, че се разпадат не само основите на живота, но и целият телесен свят се разпада. Светът напълно загубва своята веществена устойчивост. Поетът смъква от живота цветната му обвивка, той иска да преодолее всичко, което създава впечатление за нещо ограничено — звездите са красиви, защото под тяхната светлина предметите се сливат с небето и въздуха, т. е. с абсолютното. Поетът заживява с умозрителните си идеи, с отвлечените си мечти. Ако поетът тъжи за любов, неговата тъга не се свързва с определена жена, а той мисли с абстрактни и универсални категории:

В играта на мечти, лазурносини,  
предсещам аз нетленна красота!  
Люби! Над нас съдбата ни ще мине  
кат бегла сянка в слънчева мечта!

И вечно млади в любовта ще зърнем  
далечните води на вечен мир,  
и първий лист ний с радост ще обърнем  
у книгата на чудния си мир!

(„Вечно млади“)

От поезията на Димчо Дебелянов и Николай Лилиев знаем, че „Волните мечти към вечността“ извеждат и двамата поети към „вечните води“, към „мъртвите води“ на абсолютното, т. е. към нищото. Ако се опитаме да формулираме тяхната представа за нищото, то представлява нещо неподвижно и застинало, нещо безчувствено и мъртво. Покоят, чистотата, самотата са признаците, които характеризират тяхното царство на „нетленната красота“. Също така то се отличава с „предвечните води“, със „забравата“, с „бляновете лазурни и безплодни“ (Лилиев), с „далечните води на вечния мир“ (Траянов).

Мисля, че успяхме да надзърнем малко „през разтворените двери“ на „Новият ден“ на Траянов. Успяхме да се докоснем до „тъмното ядро“ на неговата „Мъртва царица“. Видяхме как зад арабските на неговата мисъл се крие едно млъчаливо отчаяние от действителността. Поетите си спомнят с благодарност за детството, а от детството на Траянов нищо не можем да доловим в стиховете му. Той се представя като човек, който се е събудил от кошмарен сън и

знае, че сънят не си е отишъл от него. Поетите си спомнят с благодарност за младостта, а в стиховете на Траянов младостта ни навява тъжни мисли и настроения. Неговата любов също така е тъжна. Той се отказва да живее като останалите хора и тъй като ние сме живи хора, то това състояние е страшно. Вслушвайки се по-внимателно в стиховете му, ние дочуваме постоянния възглас: аз съм самотник, аз съм извън живота. От инстинкта за живот, залегнал в душата на всеки човек, у него остава тревогата за смисъла на човешкото съществуване, която тласка въображението и неговата „комбинативна фантазия“ в област, граничеща с мистиката. Много лесно е да се пише, че идеалите са го измамил, но колко е трудно да се разкрият причините за тази измама. Но там, където си представяме, че нещо скрива, той доказва, че няма какво да открива.

Но каквито и възражения и критически бележки да имаме към първата му стихосбирка, не можем да не подчертаем, че в нея той се опитва да разшири лирическия диапазон на нашата поезия и затова тя на времето се посреща като откритие. Траянов създава стихове, по-близки до духовните проблеми на модерната личност, защото иска да „види българския човек освободен от всичко, което угнетява неговия дух и пречи за неговото възвисяване“. Заедно с това се бори да утвърди един по-специфичен език за поезията, защото иска изцяло да се ориентира към изразяването тайните на духа. Затова Траянов набляга на непосредствената връзка между поезията и музиката. Всички говорят за вродената му музикалност, която наследява от майка си, но тук има още нещо: за него, както и за европейските символисти поетът трябва да бъде и съзнателен музикант. Затова Траянов се противопоставя на описателната лирика, която само външно регистрира фактите от действителността.

Неяснотата, упадъчните чувства, мъглявите образи, преувеличената любов към болезнените преживявания — всичко това можем да отнесем към минусите на поезията му, но неговите недостатъци са също така поучителни, както и достоинствата му. Неговите слабости не са на бездарната личност, а на поета, който си е поставил определени задачи и ги следва неотклонно. Пътувайки в мъртвото царство на своята мъртва царица, той се връща разочарован. Траянов е в началото на своя творчески път, но вече добре усеща крайностите на песимистичната философия за живота. Засега той открива един „бял мир“ с „бели саркофази“. Закъснял романтик, наполовина декадент, наполовина символист, той е един „Пилигрим в черно“, както се нарича по-късно, който идва от „мирове чужди“. Той все още търси себе си.

## „ХИМНИ И БАЛАДИ“

Но защо стиховете му възбуждат нашето любопитство, после ни карат да се замисляме над тях и накрая чувствуваме известна неудовлетвореност? Защо изпитваме натрапчивото усещане, че Траянов съвсем съзнателно се опитва да скрие от чуждите погледи своя истински лик, че той се страхува да покаже напълно себе си и ни въвлича в една „пищна игра на въображението“, чийто смисъл трудно разбираме? Веднъж долавяме неговия лик „през нощния воал на мрака“, друг път усещаме как „невидими пръсти“ полека заплитат загадъчните черти на образа му, трети път го оприличаваме на „закреело цвете“, което съхне под слънчевия зрак. Той се мярка като „белия ангел на нощта“, със свенливи стъпки се доближава до нас и незабелязано изчезва. Когато прочетем примерно стихотворението „Безутешност“, у нас проблясва надеждата, че най-после сме доловили неговото истинско лице, че сме хванали нишката, която ще ни въведе в неговия свят:

Въздушни кули своя вход откриха,  
лъжа царува там и пустота,  
а те с дъха си нявга утолиха  
нелеп живот, нелепа суета!

Но ние вече знаем, че откритият вход на неговите „въздушни кули“ въвежда в един твърде неприветлив свят, където не цъфтят майски рози и не грее пролетно слънце, а всичко е сковано от мразовита зима. Започва да ни смущава не толкова комбинативната фантазия на поета, колкото онова, което се крие зад нея. В тази поезия има една особена загадъчност, дълбоко лична, напълно траяновска, която смущава. В много от стихотворенията си той се представя в ролята на самотен жрец — „Безсмъртен в безсмъртна мисъл“, превръщаш звездните простори в непостижима мечта. Траяновският „Пилигрим в черно“ е откъсналият се от живота самотник, който изгаря кръвта си на пепел, но като феникс се самовъзпроизвежда и винаги желае да върви напред и да се превърне във „властник над тихия мрак“. Но жреческото самочувствие на Траянов не е толкова неуязвимо, колкото може да изглежда на пръв поглед:

Аз страдам, но присмехът зльчен  
и бога дълбоко язви!  
Върви с мен, о съм неразльчен,  
проклет те, но с мен върви!

Истинската трагедия на поета започва, когато се опитва да излезе от своята жреческа самотност. Когато четем стиховете му, не можем да се освободим от натрапчивата мисъл, че той разиграва шахматни задачи, често пъти много заплетени, със смели жертвоприношения, но и със заучени ходове. Изпитваме чувството, че Траянов се движи в един омагьосан кръг от мисли и настроения, като разчита на нови комбинации на фантазията, търсейки нови, по-ефектни съчетания на думите. В стиховете му има нещо неопределено, мъгляво и призрачно, защото са лишени от конкретно емоционално съдържание. Както в „Регина мортуа“, така и в „Химни и балади“ се чувства трагизъм на човека, който изпитва една голяма несигурност в живота въпреки привидната творческа увереност.

Вече стана ясно, че поетът иска да се издигне над съществуващата действителност и да надникне в абсолютното. Оттам той се връща съвсем отчаян. Какво повече може да открие в подземното царство на мъртвата царица? Ако Траянов се беше спрял дотук, той би обезсмислил по-нататъшната си творческа дейност. Но той продължава да твори и се ориентира „От индивидуализма към колективизма“. Или, казано по друг начин, това означава „Връщане към реалния живот и подвига да му се служи“. Това за него значи „Достигнатата хармония“, която се изразява в „самоопределението на творческия дух“. В стихотворението „Анахореос“, посветено на Траян Тъмен, той пише:

Нощта умира негде! Ехти родилен вик!  
Към утрото! Разблъскам мъртвец подир мъртвец!  
О, кой ли ще упъти прокажений слепец?

Поетът вече се чувства изтощен от „сетните предели“ на абсолютното и заявява: „Началото е всъде, а краят праг свещен!“, т. е. той вече търси спасение в пределното. Неговото стихотворение „Магесник“ е истинско поетическо откровение:

Далеко в здрача синкав потъват бели сгради,  
там чужд съм аз на всичко, на всеки храм и дом,  
забравил съм злините, не помня и наслади,  
а мило ми е всичко — и сетния атом.

Но неми са нещата и нищо не обади  
за втория си смисъл, за тайний лик, и щом  
разискрех взор, аз виждах заключени огради,  
а твърд не разруших — ни псалми, нито лом!

И претворих аз всичко, всесилният магесник,  
среднощно отражение, на звезден ход предвестник,  
миражите събудил в пустинните сърца!

Но често в свежа утрин над гроб далечен спирам,  
най-бедния от всички, с набожна скръб да собирам  
от твоите първи рози случайни листица!

Траянов добре съзнава трагичните последици от своето дълбоко отчуждение от света и заявява: „чужд съм аз на всичко, на всеки храм и дом“. Той е забравил „злините“, не помни и „наслади“, но сега му се иска да живее с простите радости на живота. Той вече се е опитал да проникне в скритата същност на света, но се сблъсква с неговата непроницаемост: „Но неми са нещата и нищо не обади за втория си смисъл, за тайния лик.“ Вече знаем какво му донасят миражите в „пустинните сърца“. Той трябва да търси някакъв изход в живота и затова се насочва към „Утрото“ на света:

За тебе, младост, слагам  
последното славословие  
на вечното упорство  
пред орис и тегло,  
с благовеен огън.  
прегръщам те отново  
и в тоя щит допирам  
жигосано чело!

Поетът вече е съблазнен от „гатанката странна на младежкото веселие“ и иска да разбере „чудний образ на жадната душа“! Вече не го плашат „тъмни бури“, той слави и нощта, но не зарад кошмарните видения, а защото тя погребва тайната „на всеки земен грях“ и защото превръща „в надежда — всеки страх“. Жизнерадостните младежки преживявания насочват погледа му към „всеки полски цвят“, а неговите „слова неволни“ го водят към разгадаването на истинските тайни на живота и той долавя ехото „на нов, незнаен свят!“ Поетът вече е изпитал опустошителната сила на „студеното слънце“, той е усетил хладината на „белия гроб“ и затова в „Празничен химн“ провъзгласява:

О, празник на живота,  
усмивка вечно тиха,  
прехвъркна твойта песен  
над снежни стръмнини!  
По гръд животворяща  
се преспи разтопиха,  
последна скръб повличат  
пенливите вълни!

Той усеща упоиващия дъх на живота, който се носи „над снежните долини“, „цветята заслепяват бълнуващия взор!“ Пролетното събуждане на природата прогонва печалните му мисли и настроения и „завети нови блъсват в безкрайния простор!“ Това е вече една нова философия за живота, която само тук-таме се подсказваше от предишните му стихове. Поетът вече не се интересува толкова

от „втория смисъл“ на нещата, от техния „тайний лик“, а от „огнената стихия“ на природата, която събужда земята за нов живот. Ние съвсем съзнателно подчертаваме „огнената стихия“, но странно е, че тя все още не ни затопля. В неговите „Химни и балади“ често се употребява думата „огън“, но ако можем да се изразим така, този огън е хладен. Наистина има някакво горене, но ние възприемаме това горене като един от вариантите на комбинативната фантазия на поета. „Огнеността“ е въпрос на вътрешно горене, а не на повишаване на гласа. Своеобразната напрегнатост на неговите химни отговаря на романтичeskата му представа за мисията на поета в света, който трябва да се издигне над суетните преживявания на хората и да заживее с универсалните ценности на духа. Затова поетът се ориентира към приповдигнатата тържествена тоналност. Никакви снизходителни усмивки, никакви лекомислени жестове, никакви случайни интонации не бива да се допускат, стихотворението от начало до край трябва да бъде издържано в един сериозен тон. На Траянов му се иска да бъде реторичен, за да може яркостта и звънливостта на фразата да се наложат на монотонния ритъм на този безцветен свят. На него му е приятно да произнася „кинжални слова“ и той все повече стяга стиховете си, търсейки крайната пестеливост. Но трябва да минат още десет години и той ще създаде своите „Романтични песни“, в които разкрива напълно възможностите на своя талант.

## „БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ“

В творческото развитие на Траянов има един междинен период, който за него се оказва най-щастливият. Между „Химни и балади“ и „Български балади“ минават десет години, през това време той създава само пет стихотворения, и то през есента на 1913 г., т. е. след Балканската и Междусъюзническата война: „Тайната на Струма“, „Родния лес“, „Смърт в равнините“, „Последни слова“ и „Българска песен“. Останалите балади и заклинания написва през 1918 г. и те излизат в „Български балади“ през 1923 г. Книгата е илюстрирана със седем рисунки от Сирак Скитник и излиза с портрет на поета, създаден от М. Лютиков. Стихосбирката е посветена на Людмил Стоянов.

За „Български балади“ нашата критика е подчертавала, че в тях талантът на Траянов е избистрен и узрял, че техният език е доста пречистен, техниката — свободна, изразите — ясни, образите — кристализирани и за доказателство най-често се сочат „Тайната на Струма“, „Смърт в равнините“, „Родния лес“, „Българска песен“. Отбелязва се също, че тези балади се отличават от редицата патриотични стихотворения за войната по това, че поетът не просто „изобразява, а синтезира“ (Васил Пундев). Говори се за едно съгъстяване на изразните средства, за една по-голяма художествена завършеност. Освен това поетът се опитва да се освободи от тясно личните си преживявания, успява да преодолее субективните си настроения и се насочва към изобразяването на света.

Безспорно баладата „Тайната на Струма“ е най-голямото поетическо постижение на Теодор Траянов и една от върховите прояви на българската поезия. „Бързоструйна Струма“ е символ на голямата национална трагедия, която намира израз в една „дълбока, страшна скръб“. Тук не е трудно да се открие влиянието на Христо Ботев, но има и нещо друго. Става очевидна вътрешната връзка на индивидуалистическия бунт на поета, от една страна, и, от друга — връщането му към „реалния живот и подвига да му се служи“. Или, както доуточнява Траянов, движението „От индивидуализъм към колективизъм“. Тази връзка, която смътно се усеща в „Химни и балади“, става особено очевидна в „Български балади“. Тъкмо в това направление трябва да търсим и своеобразието на неговия символизъм, и националните особености на българския символизъм.



Понеже в България никога не е съществувал дълбок разрыв между привилегированите слоеве на интелигенцията и широките народни маси, какъвто има в другите европейски страни, то и антитезата „личност“ и „народ“ не е така характерна за нашето духовно развитие. У нас напредничавата обществена и художествена мисъл винаги е била обърната към широките народни маси. Затова индивидуалистичният бунт на Траянов не може да търси приложение „над“ народа, а чрез него. Тъкмо затова той отдава такова голямо значение на „националния миг“. Траянов добре разбира, че не може у нас да се разчита на някаква аристократическа прослойка от рода на тази, която среща във виенските кафенета. Но неговото обръщане към народа приема особен вариант: „варварството“ на Траянов, за което често става дума в неговата поезия, съдържа в себе си индивидуалистично-бунтарски и религиозно-мистични елементи. Неговият титанизъм, неговият духовен максимализъм се съчетават с богоборчески настроения и със своеобразната му любов към народа. Затова въпреки големите изпитания, през които преминава, той много често подчертава любовта си към народа. „Теодор Траянов обичаше с цялото си голямо сърце дълбоко и фанатично своя народ“ — подчертава Иван Радославов.

Понеже тези страни от творческата природа на Траянов намират най-пълнен израз в неговите „Български балади“, те са и най-голямото постижение в неговото развитие. Непосредствеността, с която изживява голямата национална трагедия, неговото вътрешно съзвучие с „духовната“ стихия на света се преплитат с внушителната сила на баладите му. В тях поетическото съзнание на Траянов, от една страна, се слива със стихията на народното съзнание, а от друга — то е дълбоко лично и съкровено:

Лежа самотен, неподвижен,  
а раната струи безспир,  
ни глас далечен, нито ближен,  
и само облаци — покрови  
висят над горестната шир: —  
Ах, кой ще ме зарови!

Не чувам горско шумоленье,  
ни приласкаваща вълна,  
русалките не бдят над мене,  
над мен не плачат нощни сови,  
ни тъжно-бялата луна: —  
Ах, кой ще ме зарови!

(„Смърт в равнините“)

Силата на тези стихове е в това, че зад субективните видения на поета усеждаме безграничната пълнота на народното страдание. Понеже в баладите на Траянов има един вътрешен синтез на личните преживявания и голямата народна трагедия, поетът успява да се измъкне от болезнените си настроения, толкова характерни за предишните му стихове, той не се уединява на върха на своите мисли и чувства, а се насочва към изграждането на обобщаващи исторически картини:

Втурват се пълчища бързи,  
блясват броня, щит и меч —  
гръм земя с небето свърза,  
мълнията, огнен бързей,  
освети неравна сеч.

(„Среднощно видение“)

## „ПЕСЕН НА ПЕСНИТЕ“

През 1923 г. в „Хиперион“ излизат неговите три вигилии „Песен на песните“. Някои от почитателите и изследователите на Траянов считат, че това е най-голямото му постижение. Самият Траянов до края на живота си споделя това мнение. В посвещението към вигилиите той проповядва:

Послушай варварската лира  
с бездънна и сурова реч,  
ту звън на слънчева рапира,  
ту удар глух на земен меч,  
по-нежна и от южен вятър,  
що гали влюбения слух,  
по-бурна от избухнал кратер  
на непокорен властен дух.

Послушай възгласите диви  
на първородния човек,  
възйет по светлите извиви  
на сладостен сърдечен ек;  
възлюбил всичко, той се радва  
на радостната жива плът  
и кърти с каменната брадва  
светкавици по своя път.

Неслучайно Теодор Траянов се обръща към своята „варварска лира“, неслучайно той иска да ни върне към „некой тъмен век“. С „оварваряването“ на поезията той иска да се слее със стихията на народния живот, да се доближи до първоизточниците на живота, до първичните елементи на битието. Ето как той формулира своята задача: отразяване „Трагедията на историческия творчески дух. Влияние на богомилството и адамитските настроения. . . *Постигнатата хармония в саможертвата.* Гигантския размах на героичния човек. Богоравенството като шандарт на бъдещето (не като отровното саморазяждане на русите). Апология на живота и т. н. Манфред, Фауст.“

Следователно първичните духовни начала, за които стана дума във връзка с „Български балади“, в „Песен на песните“ се трансформират в друго направление и придобиват по-друг характер, който определихме като „романтически титанизъм“. Изобщо духовният максимализъм, титанизъмът, демонизъмът са характерни прояви на романтическия тип поет. Затова за Траянов „оварваряването“ не е абстрактно понятие, а е изпълнено с по-особено съдържание. Неговата „варварска лира“, „по-бурна от избухнал кратер“, е същото дионисиевско начало в изкуството, което провъзгласява Ницше, то е онзи „творчески поток на живота“ (Бергсон), който възприема френските символисти. „Възгласите диви“ на първичния човек не могат да се вмести в никакви мерки на цивилизацията и затова поетът трябва да преодолее установените естетически принципи. С връщането си към света на „първородния човек“ той открива възможност да се освободи от всичко утвърдено и регламентирано и да се ориентира към

онова, което все още не е придобило форма, не е осветено от правилата, не се е превърнало в навик и привычка. Затова пътят на „Освободения човек“ непременно преминава през света на „първичния човек“, което значи връщане към древните начала на живота, или, както Траянов се изповядва в своята „Трета вигилия“:

Дошла бе нощ безумна и аз ломях бълнуващ  
закон и строй и вера, оковани жезла,  
борбата исполинска на злото и доброто  
бушуваше у мене, но всичко мигом спре. —  
Аз чух през вековете гласа на мойто племе,  
на моя род измъчен, сам себе си проклед  
да моли за пощада пред Твоя трон невидим,  
да славослови ничком закона ти велик,  
да търси изкупление за грехове незнайни —  
че в пъкъл се превърна пръстта, що го роди,  
че глутница от роби изравят скъпи кости,  
а вражески копита искрят пред бащин праг.

В какво по-конкретно се изразява новата модификация на неговия талант? Преобразен, той се вижда „към строя на звездите“, но смутен, започва да повтаря трите думи: „кръст, роза и стрела“. Той иска да се свърже „с душата на скръбната земя“, да се приобщи към „демоническата победа“ на „праотците“, съзнавайки, че ще стане „жертва велика“. Неговите „въплъщения, превъплъщения“ продължават, но това е вече игра на живот, а не самият живот, игра на демонизъм, а не и демонични пориви. Играта на живот започва да се подхранва от стилизирания патос на поета, а не от истинските първоизточници на живота. Затова неговият повик „Послушай варварската лира“ съдържа в себе си своето отрицание, което се изразява в следното: „възгласите диви на първородния човек“ могат да запазят ролята си само като придобиват ново значение и ново съдържание. А това е равносилно на тяхното използване като чист материал за поетическо въплъщаване, както всеки друг материал за художествено творчество. Със други думи, „оварваряването“ на изкуството в своята дълбока същност се изразява в пренагласата на музата на поета към „първородния човек“. Апологията на варварството не го ориентира към съвременната действителност, напротив, той бяга от нея.

Метежният индивидуализъм, който през XIX в. намира израз в титаничните образи на Прометей и Каин, в Лермонтовия демонизъм и Бодлеровия сатанизъм, в поезията на Траянов придобива по-друг смисъл. В своята поезия той иска да изрази големия разрыв между идеала си за света и варварската действителност, между романтическите си мечти и това, което предлага животът. Поетът загива, защото не може да издържи суровата реалност. Месианските илюзии, романтическият титанизъм рухват, защото са безпочвени. Това се отнася не само за поетите-свободолюбци, които Траянов възпява в „Пантеон“, като Байрон, Хайне, Некрасов, Петъофи, но и за благородните мечтатели, отдали се на меланхолични медитации, като Хьолдерлин, Бодлер и Нервал. Тези два типа герои — „бунтуващия“ и „съзерцаващия“ — Траянов иска да „бракосъчетае“ в „Песен на песните“ и затова тук поетът се проявява едновременно като бунтар и съзерцател, като богоборец и мистик. Корените на тези две начала в поезията му трябва да търсим в несъответствието между неговите блянове и съвременната действителност. Непрекъснатото усещане на това несъответствие изостря неговите чувства и той изпада в духовна криза, която не може да преодолее до края на живота си. Ще видим как в „Романтични песни“ започват да проникват отделни реалистични елементи, защото поетът усеща потребността от нов естетически

идеал, който търси предметни и зрими форми за възпяване. Тези диаметрално противоположни начала в поезията на Траянов го карат да се движи между две крайности: от индивидуалистическото съзнание на автора на „Регина мортга“ към колективистичното начало в „Български балади“. Понеже тези две начала намират своеобразно съчетание в „Песен на песните“, тази поема е едно промехдутьно звено в неговото творческо развитие. От възвеличаването на отделната личност той се движи към възвеличаването на страдащия народ, на своите „горди праотци“. За него народът се оказва носител на богоборческото начало. От крайния индивидуализъм към богоборческия колективизъм — такава е най-общата схема на развитието на Траянов като поет.

Както е известно, той е бил религиозен човек и това се чувства особено силно в „Песен на песните“. Неговите вигилии са патетични и възвишени, те са искрени по същество, но заедно с това са мистични по съдържание. Каскадите от думи не са в състояние да прикрият мистицизма. Но заедно с това тук долавяме и неопределени хуманитарни настроения за спасяването на човека, наказан от бога да се мъчи на земята.

Тук стихът му е претрупан и патетичен. Водопадите на неговата реч бурно и гърмящо се издигат във висините или падат стремглаво надолу в бездната, увеличайки и нас. Романтическият титанизъм определя и характерните особености на поемата: неговите изповеди придобиват монологичен характер и имат проповеднически тон. Траянов възлага на поета висока мисия в живота. Той иска да съчетае високото майсторство с пророческото дръзновение. За него изграждането на стиховете е като сложна шахматна задача, която иска умствено напрежение и комбинативна фантазия. Да бъдеш майстор в поезията значи да владееш правилата на играта и да се пазиш от случайни ходове. Не можеш да разчиташ единствено на спонтанността на преживяванията и на простото желание да завладееш читателите. Поетът може напълно да реализира себе си, ако не се уповава единствено на наивната интуиция, която може да го подхлъзне, както е подхлъзвала много поети. Писането на стихотворения не е повърхностно развлечение, а жестока радост, която не се постига с лесни победи.

В поезията има една граница на мярата, която много трудно се установява, но лесно се преминава. В „Песен на песните“ Траянов е нарушил тази мяра, защото се отнася пренебрежително към икономията на словото. Тук поетът се увелича повече, отколкото е допустимо. Неговата поема може да се вземе за пример на словесно разточителство. Реториката, приповдигнатият тон, патосът никак не са помогнали да прикрият наивността му. Шилер дели поезията на наивна и сантиментална, това е вярно в абстрактен смисъл, но действителността винаги предлага най-различни варианти и сложни превъплъщения. От богоборческия титанизъм до смешното „лилипутство“ има само една крачка и Траянов пристъпва тази страшна граница. В „Песен на песните“ той тръгва на голям риск и на нас ни се струва, че повече губи, отколкото печели. Неговата „варварска лира“ ни хвърля в един „огнен гибелен въртоп“, в един свят на напрегнати противоречия. Поезията му тук е психологически безцветна, тя е лишена от живи страсти и нюанси, изпълнена е с мъртви общи места. Желанието му да ни върне към света на „първородния човек“ се оказва нелепо, ние сме готови да се усмихнем снизходително и отминаваме към неговите „Романтични песни“.

## „РОМАНТИЧНИ ПЕСНИ“

Теодор Траянов, който учи архитектура във Виена, много добре знае правилото, че завършеното стихотворение се изгражда като архитектурен паметник: нужен е предварителен план, нужни са съзнателни усилия, за да се завърши окон-

чателно и то да зазвучи като музикално произведение. Всичко излишно, което пречи на общия план, всяка ненужна подробност трябва да се отстраняват, поетично е само онова, което органично се слива с цялото и не може да се отдели от него. Стихотворението е жив организъм, в него всяко слово трябва да бъде на мястото си и пълнокръвно да функционира. Неговите стихове наричат „железни“, но по тяхната повърхностност проблясват хладни сини пламъчета. Символизъмът на Траянов е „шахматен“, той е равнозначен на решаването на сложни уравнения, изискващи предварителна подготовка. Неговата поезия е шахматна игра, която не търпи необмислените емоционални пориви. Всеки стих е шахматна фигура, както са шахматни ходовете и замислите. За него няма нищо по-антиестетично от необмислените пориви, от примитивните чувства и той в пълния смисъл на думата е интелектуален поет, поет на окончателните формулировки.

Понеже тези си качества Траянов разкрива най-ярко в „Романтични песни“ (1926), те са и най-голямото му постижение като художествено майсторство. Тук всяко стихотворение е излято в зряла форма. В стихотворението „Май“ поетът се изповядва:

Кристалния лазур ликува,  
люлей се светнало поле,  
високо чучулига плува,  
припламват леките криле.

Ликувай, моя песен свята,  
в небе на шеметна мечта,  
наслада нека пий душата  
от искрометните цветя!

О, ден на приказни премени,  
очаквам плахо твоя край,  
макар че в погледи засмени  
унесен волен лъч играй.

Стихотворението носи заглавието „Май“, но то не е просто природна картина. В него намираме романтичкото светоусещане на поета, което Бодлер определя по следния начин: „Именно този прекрасен, безсмъртен инстинкт за красивото ни кара да гледаме на земята и на всичко земно като на нещо, което в своята цялост съответствува на небето. Неуголимата жажда за всичко, което е отвъд и за което животът ни подсказва, е най-яркото доказателство за нашето безсмъртие.“

Ето как по-конкретно се изразява романтическият идеал на Траянов: неговата „песен свята“ ликува „в небе от шеметна мечта“, но заедно с това душата му пий „от искрометните цветя“. За него вече не съществува разрыв между земното и небесното, между телесното и духовното. Висшите духовни начала проникват във всичко земно и без „искрометните цветя“ на земята поезията се лишава от първоизточниците на живота. За Траянов способността да се насладиш от живота и да се издигнеш над него изразява дълбоката същност на всяко поетическо преживяване. Затова още в „Български балади“ забелязахме едно „преминаване“ на субективните настроения към картините, взети от света. Границата между природните явления и духовните преживявания постепенно се заличават, те „изчезват“ едно в друго, едното преминава в другото. Феноменално-природният свят има символичен характер, той е изпълнен със знаци от „другия“ свят. Така в стихотворението „Самота“ той възприема гората, когато тя „унесено мълчи, заслушана в незнаен свят“ и това за него е светът на „вечния тво-

рец“, където отпадат „земната верига и трънният венец“. Когато душата на поета се вслушва в този „неземен свят“, тя се докосва до светлината на божествената стихия и превъзмогнала гнета и мъката на земното страдание, заживява с вечните ценности на битието.

Долавям и ношем и денем  
тих повик из тъмни гори,  
тих повик на образ неземен,  
извезан от сини зари.

Вървя аз, но пътя се губи,  
притваря се гъстият мрак,  
усеща сърцето, що люби:  
ти чакаш на срещния праг.

(„Магесаната гора“)

Тихият повик, долитащ от „тъмни гори“, е същият „незаен свят“, в който се вслушва неговата душа. И ето какво открива той там:

Но бавно из хралупи скрити  
измъкват се диви жени,  
събират, заклинат тревите,  
и виещи готвят злини.

Къде си? При тях ли научи  
да ставаш на лека мъгла,  
магеса ли горския ручей  
да шепне безумно: ела?

Проклинаш ли странното чудо,  
та ношем и денем зовеш,  
не чакаш ли сетна пробуда  
на твоя неземен копнеж?

Защо, когато поетът иска да долови тихия повик на някакъв „образ неземен“, тогава „бавно из хралупи скрити“ започват да се измъкват диви жени, които „виещи готвят злини“? Защо трябва той да живее с мрачни предчувствия именно когато неговата душа жадува да се слее с „образа неземен“ и защо това сливане да е свързано с такива големи страдания? Какво най-сетне е това „странно чудо“, какъв е този „неземен копнеж“? Очевидно преходът към възвишеното царство на духа е съпроводен с големи страдания и не остава безнаказан за поета. Той търси и намира истински духовен живот отвъд видимата реалност на света, но тази реалност е преграда, която трябва да се преодолее, покривало, което трябва да се разкъса и отхвърли. Предметното съдържание на поетическата творба е само пътеводен знак, водещ към тайнственото и неизразимото, към невъплътимото духовно начало, до което може да се докосне само възвишената поетическа личност. С други думи, поетът иска да преодолее плоското измерение на света, той иска да знае какво има над него и под него. Това са за Траянов „координатите на космоса“, които го извеждат отвъд предметната реалност. Годишните времена, денят и нощта, пролетта и зимата му служат, за да изрази кръговрата на света, или, казано по друг начин, поетът не отразява случайното подобие, а вечната същност на битието. Затова, когато Траянов насочва вниманието ни към някоя природна картина, тя се оказва „магесана“. Нали той се нарича Магесник, който може да претворява всичко? Нали той, „всесилният магесник“, е на „звезден ход предвестник“ и иска да проникне във „втория“ смисъл на неземените неща?

Преходът от зимата към пролетта, от смъртта към любовта, от нощта към деня, от мрака към слънцето са двата центъра, които определят съдържанието на неговите романтични песни. В много стихотворения той противопоставя тези две състояния: дневното и нощното, светлото и тъмното. И ако нощта е „неземно печална“, ако тя е по-тъмна от смърт, ако ни въвежда в царството на задухата и мъглата, ако „сънят ѝ е ледена пустиня“, то трябва да се търси някакъв друг изход и Траянов го намира в пролетното събуждане на вселената, която му носи „дочакания миг!“ Любовта, пролетта, младостта изразяват висшите начала на земния живот. Пролетта се движи всевластно по „склонове мрачни“ и „тъмни покриви“, тя стихийно „разкрива“ огромни огънове, тя свлича всички „снежни тъмници и ледни стени“, тя подклажда живота в поляни, в дъбрави, преражда в песни „земната горест“ — „де всичко живее и нищо не мре“. Това характерно за Траянов преживяване се проявява в различни стихотворения и може да се обобщи така: възвишените идеали не бива да ги търсим извън земните наслади, те не са отвлечени мечти, ние трябва да откриваме тези наслади в земната любов, която изразява пълнотата на човешките преживявания:

Възлез проявена,  
о сила нетленна,  
възлез самородна  
из своята тъма,  
в живот се прераждай,  
гори въплътена,  
душа чудотворна  
на мойта земя!

(„Заклиание на земята“)

Траянов иска земята да залива със злато „простори обширни“, да открие и закриля „насыщния плод“, да насища с щедрост „годините мирни“, да благославя труда на неговия народ. Той иска земята не само да вдъхновява „стоманата свята“ в десници силни, той ѝ моли тя да погребее „злини и нещастия“, да изтрине „следите на гибел и срам“, да „разкрие чудесата на своите причастия“, да кръщава сърцата в „чистителен плам“. Затова един от най-съдържателните символи в неговата поезия е земята. За него тя не е абстрактно понятие, а има съвсем конкретно съдържание. Понеже земята помага на човека да реализира силите си в живота, тя е висш символ на красотата.

При бавното четене на „Романтични песни“ установяваме следната закономерност: поетът се чувства захвърлен в света и стои пред него като пред загадка, която иска да реши. Той се намира в постоянна вражда със света, който подхранва неговите чувства, но го разрушава като личност. Действителността вечно го заплашва и го подтиква за борба. Поетът не може да се примири със злото в живота и затова иска да открие чистите извори на красотата, която внася светлина в света и оправдава смисъла на човешкото съществуване:

Настъпни нощ, която зората си не чака,  
изчезнаха нещата и смисъла им скрит,  
че сетен звук заглъхва на песен величава —  
узнах от глухий удар на моето сърце.

Цялата поезия на Траянов е подчинена на търсенето на „смисъла скрит“ на нещата. Но опитвайки се да го следваме, ние не можем да се освободим от странното усещане, че неговите преживявания „звънят в печалния кристал“ на думите, че сълзите му са „смразени“ в железните му ритми. Висшият подем на неговия дух изгаря в огъня на абстрактната мисъл. Траянов напомня индийски плувец, който се докосва до бисерите, но не му достига въздух, за да ги извади

на повърхността. Понеже нарушава вътрешното равновесие между интимноизповедната и абстрактносимволистичната страна на поезията, неговите стихове трудно се възприемат. В основата на неговите стихове залягат абстрактни преживявания, взети като отвлечени състояния на духа, а не като непосредствени усещания. Той буквално пресова жизнените си впечатления, обработва ги като алхимик. В поезията си той пропуска всекидневното, зрелищното, епизодичното и затова, като прави опит да обобщи изминатия от него път, подчертава, че поезията му няма нищо общо с преживяването на историческите събития. Патоса на поезията на Траянов трябва да разбираме по особен начин. Той е поет на модерна Европа. В творчеството го вдъхновяват организираността и комбинативността. Той изгражда стиховете си с педантична изисканост и се стреми всяко негово усилие да го възнагради с резултатите си. Той не прави излишни усилия, но не прави и недостатъчни усилия. Траянов иска да бъде само поет и в това се изразява неговото честолюбие.

Дотук ние се натъкнахме на двете тенденции в творческото развитие на Траянов: от една страна, той иска да отрази историческата съдба на българския народ а, от друга — става дума за самоопределението на творческата индивидуалност. Първата тенденция извежда Траянов „от индивидуализъм към колективизъм“, а втората — към нищезанския индивидуализъм и богоборчеството. Всеки, който се запознае по-отблизо с неговото творческо развитие, не може да не се сблъска с тези две тенденции в поезията му, които водят в различни посоки: едната към „Български балади“, а другата — към „Химни и балади“. Съществува и трети вариант, а именно „индивидуализирането на националния мит“, намерил израз в „Романтични песни“.



## МОТИВЪТ НА БОТЕВАТА БАЛАДА „ХАДЖИ ДИМИТЪР“, ОТРАЗЕН В ТВОРЧЕСТВОТО НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ, ГЕО МИЛЕВ И НИКОЛАЙ ХРЕЛКОВ

ИРИНА БЕНАТОВА (КИЕВ)

Поезията на Христо Ботев е неизчерпаем източник на вдъхновение за много творци в българската литература. Традицията на Христо Ботев и нейното обвличане намират израз най-вече в идейно-художественото развитие на романтичната героика. В основата на тази традиция лежи баладата „Хаджи Димитър“.<sup>1</sup>

В настоящата статия от поетическото наследство на Т. Траянов, Г. Милев и Н. Хрелков се разглеждат произведения с баладичен характер или такива, включващи в структурата си баладични елементи, тъй като те дават възможност за най-ярки паралели с баладата „Хаджи Димитър“ в творчеството на поетите от първите десетилетия на ХХ в.

Целта на статията е да проследи приемствеността в литературното реализиране на героичното и трагичното и влиянието на тази приемственост върху развитието на баладичния жанр.

Написани през различни исторически периоди, поетическите произведения на Т. Траянов, Г. Милев и Н. Хрелков използват по различен начин мотива на „Хаджи Димитър“ в интерпретацията на героичното и трагичното. Особено то в развитието на мотива на Ботевата балада у тези автори се състои в това, че той се изгражда и осъществява в реалистическа тенденция, вложена в оптимистическата Ботева концепция за революционната борба. Т. Траянов, Г. Милев и Н. Хрелков използват мотива на „Хаджи Димитър“, като създават произведения с високохудожествена стойност.

В творчеството на Теодор Траянов паралелът с Христо Ботев се чувства особено ярко в „Български балади“ (1921).<sup>2</sup> Но докато в основата на Ботевата поезия лежи възходящото развитие на революционната борба, то поезията на Т. Траянов от периода на създаването на „Български балади“ разкрива размисли над последствията от националната катастрофа, постигнала българския народ

<sup>1</sup> Х. Ботев. Събр. съч. Т. I. С., 1979, с. 52—53.

<sup>2</sup> За ботевското начало в „Български балади“ на Т. Траянов (С., 1921) споменават в изследванията си П. Зарев (Панорама на българската литература. Т. II. С., 1977, с. 475), Л. Георгиев (Поезията на Теодор Траянов. — Септември, 1975, кн. 10, с. 212) и др. В трудовете на П. Зарев (цит. съч., с. 484) и В. Д. Андреев (История българской литературы. М., 1978, с. 195) се посочва доближаването на стихотворението „Смърт в равнините“ до баладата „Хаджи Димитър“. Още Гео Милев обръща внимание на Ботеви мотив от „Хаджи Димитър“ в „Лунна балада“ на Т. Траянов (Български балади от Теодор Траянов. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 266). Обаче изследването на този мотив и досега не е излязло извън рамките само на едно поставяне на въпроса.

в резултат на Първата световна и двете балкански войни. Теодор Траянов се обръща към миналото, а не към бъдещето, както прави това Ботев, търси опора в миналото, за да се противопостави на трагичните събития в настоящето. Т. Траянов протестира против войната, показва колко е абсурдно да загиват хора, утвърждава безсмъртието на народния дух, като го противопоставя на смъртта и глението.

Баладите на Т. Траянов са пропити със скръб, граничеща с отчаяние, с чувство за безсилие пред историята и страстно желание за възраждането на българския народ и неговата загубена слава. Във всеки епизод на даденото действие, във всеки образ Т. Траянов успява да предаде съвременната трагедия на нацията и същевременно в тях оживява миналото, в съчетаването на временните планове се напаставят и концентрират трагичните епохи, което, от една страна, усилва трагизма на представената ситуация, от друга — придава на идеята за справедливост мистическа сила на предопределеност. Затова „Български балади“ не звучат песимистично. Според Л. Георгиев „в тях е внушено величието на борбата за национално устояване, появява се Ботевият мотив за безсмъртието на героя“<sup>3</sup>. Обаче този мотив се развива откъснато от конкретно-историческите условия, премества се в сферата „на духа“. На оптимистическата традиция на Хр. Ботев, на единството на гибелта и възраждането в борбата поетът противопоставя необратимата загуба на уникалния духовен свят, който изчезва с изчезването на човека от живота. Особеният начин, по който поетът възприема и реализира трагичното, оказва влияние върху отношението му към миналото. Навеки загубената индивидуална духовност не изчезва безследно, а остава в миналото. Миналото одухотворява бъдещето, но и самото то се одухотворява от героичната съдба и прекрасните надежди, чрез погребаните идеали призовава потомците.

Романтическата концепция на Т. Траянов намира най-пълен израз в изображението на одухотворената природа. Природата олицетворява вечноста (вълните на Струма, космоса и др.). Човешките съдби в нея се сливат в момента на гибелта си. Природата става аналог на умиращия човек, затова в нейното изображение преобладава отражението на обективното състояние на човека и приближаването му до смъртта. В природата се предават неподвижността, безвремието, мракът на небитието. Нощ, вселенски мрак изпълват баладите на Т. Траянов. Образът на луната измества образа на Ботевото слънце. С мъртвешки блясък осветява тя пустошта на сраженията. Поетът възприема действителността като черна страница в съдбата на своя изстрадал народ. И въпреки това в изображението на героичното Т. Траянов се доближава до Ботев. Приемствеността на отражението се разкрива във формата на идейно-художествена полемика с „Хаджи Димитър“, в противопоставяне на оптимизма, характерен за Ботев и неговите последователи. Това своеобразно отдалечаване от Ботев се проследява най-отчетливо в стихотворенията „Смърт в равнините“<sup>4</sup> и „Лунна балада“<sup>5</sup>.

Н. Райнов, П. Зарев и други изследователи справедливо отнасят „Смърт в равнините“ към „най-хубавите поетични творби“<sup>6</sup> в българската поезия. Написано през 1913 г., то отразява непосредствената реакция на поета на поражението, в него той достига необикновена емоционална изразителност. П. Зарев

<sup>3</sup> Л. Георгиев. Поезията на Теодор Траянов. — Септември, 1975, кн. 10, с. 220.

<sup>4</sup> Т. Траянов. Избрани стихотворения. С., 1966, с. 170.

<sup>5</sup> Пак там, с. 172.

<sup>6</sup> Н. Райнов. Теодор Траянов — „Вечното в нашата литература“. Т. VII. С., 1941, с. 152; П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. II, с. 482; Забележки в кн. на Т. Траянов „Избрани стихотворения“. С., 1966, с. 372.

много образно характеризира „Смърт в равнините“ „като лична изповед, като последен стон от бурната и гръмовна мелодия“<sup>7</sup>.

Близостта на тази балада на Траянов до „Хаджи Димитър“ е несъмнена и се подсилва от използваните традиции на народната поезия, което особено силно се чувства в постройката на стихотворението, напомнящо с интонацията, със съдържанието си (жалбата на умирация) и с повтарящите се рефрени пепен-плач. Също както и баладата на Ботев, „Смърт в равнините“ е посветена на реално лице. Героят се намира в подобна ситуация: ранен, лежи неподвижно, кръвта му изтича, той бълнува. Това непосредственото сходство се изчерпва. На епическата стабилност на образите и на материалното реализиране на фантастическото в „Хаджи Димитър“ Т. Траянов противопоставя главозамайващото видение на падащите звезди и „суровите сенки“ на войнствените прадеди. За разлика от баладата „Хаджи Димитър“, в която е спазено равновесието между епическия, лирическият и драматическият елемент, в структурата на стихотворението „Смърт в равнините“ доминира лирическото начало. Стихотворението се доближава до жанра на баладата тъкмо с асоциативната си връзка с баладата на Ботев, с нейните тематични и идейно-художествени особености. В баладата на Т. Траянов героят е безпомощен в своята самота. Той не е определен във времето и пространството, той е център на вселената, на всемирната скръб, точка на нейната неподвижност. Той е извън звуковете, до него не стига „ни глас далечен, нито ближен“, не се чува „горското шумоление, ни приласкаваща вълна“, той нищо не вижда освен „облаци-покрови“, природата е безразлична към него:

... русалките не бдят над мене,  
над мен не плачат нощни сови,  
ни тъжно ... бялата луна.<sup>8</sup>

Приведеният цитат показва, че посредством повтарящи се отрицания, които съдържат пряк отзвук на образите от Ботевата балада, поетът акцентува безмълвието на околната природа, нейното равнодушие и покой. Липсата на земен пейзаж (само в заглавието на стихотворението се споменава за равнина) изолира действието от дадено пространство, преднамереното отрицание трансформира това действие в антидействие, насочено против одухотворяването на природата, в сила, която разрушава образа. Чрез подобно отрицание на действието Траянов полемизира с фолклорната, митологическата поетизация на природата в мотива за героичната, характерна за „Хаджи Димитър“, която изпълва Ботевата творба с оптимистическа романтика и придава възвишен смисъл на гибелта на героя. Благодарение на сливането с природата, побрала в себе си народния дух и същевременно величавата духовност на народа, в баладата „Хаджи Димитър“ трагизмът е обогатен от героичен патос, който преодолява болката от самотата и смъртта. От друга страна, помислите на умирация са отправени към съратниците му (Караджата, дружината). Надеждата да бъде продължена борбата му помага да надделее с горест самотата, примирява го с мисълта за собствената му гибел в името на възтържествуването на идеала. В изображението на Т. Траянов равнодушието на природата към героя е привидно. Поетът по своему предава сливането и хармонията им. Отразявайки в природата умирането на човека, разтварянето му в космоса, поетът поставя акцент върху възвишения смисъл на самотата на героя, обусловен от гражданското звучене на трагедията на поражението. В обрисовката на героя на „Смърт в равнините“ националноисторическите граници се разширяват. Той се превръща

<sup>7</sup> П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1977, с. 482.

<sup>8</sup> Т. Т р а я н о в. Избрани стихотворения. С., 1966, с. 170.

в олицетворение на всеобща гибел и равнината с убитите — на безмълвна все-лена, където няма никой, който да погребее загиналия, поради което духът му е осъден вечно да се скита. Напрегнатата самота се подсилва от повтарянето на тъжния въпрос: „Ах, кой ще ме зарови?“, с който завършва всяка строфа на стихотворението и съдържа неговия лийтмотив: кой ще продължи делото на падналия? Изключителен трагизъм на тази смърт придава съзнанието за неоправданата жертва — умирацията няма никаква надежда. Неговите последни мисли са отправени към героичното минало на българския народ, а вятърът откъм родната земя заглушава предсмъртната му мъка. Подобно на Ботевия герой той умира за родината. Но за разлика от Ботевия герой той намира своя идеал в миналото. Ето защо смъртта на персонажа в „Смърт в равнините“ съсредоточава трагичното в неговата самота, което определя емоционалната доминанта на цялото произведение.

Синтеза на героичното и трагичното в смъртта на героя Ботев изобразява в два паралелни (реален и символически) плана. В приемствеността на изображението на героичното и трагичното. Т. Траянов представя тази смърт в обективно-реален и субективно-илюзорен план. Смъртта на неговия герой е показана чрез взаимоотношението между духа на народа да природата. Докато у Ботев духът на народа се материализира в природата, то Т. Траянов го оставя да блуждае в космоса, сред звездите, откъсвайки духа от материята, от природата, телесното, човека, смъртта. На физическата скованост на своя герой авторът противопоставя интензивността на неговата духовна дейност. В блънуване, „насъне“ умирацията вижда, чува, чувствава, зове, моли, но смъртта побеждава, остава немия въпрос: „Ах, кой ще ме зарови?“, в който се крие огромната скръб на отстъплението и поражението. От друга страна, като показва вечността на народния дух и неговата независима от материалната субстанция активност, Т. Траянов утвърждава героичното в неизтребимостта на народа, в нетленността и многообразието на натрупаните духовни сили вижда залог за възраждането и разцвета на неговото могъщество. Ето защо за разлика от Ботевия герой в „Смърт в равнините“ героият призовава „сенките сурови. . . на войнствените деди“. Духът на загиналия се слива с народния дух, който се издига над земните страдания, извежда се в абсолютен. Може да се говори за своеобразния оптимизъм на това Траяново стихотворение, същевременно тоналните вариации на мотива на оптимистическата Ботева балада в „Смърт в равнините“ посочват съществени различия на тези произведения. В идейната опозиция на Ботев се отразява безизходността и трагичността, с които авторът на „Български балади“ възприема историческата обстановка.

В стихотворението „Смърт в равнините“ няма сюжетно организирано баладично действие. Може да се посочи само скритият баладичен конфликт, който обуславя напрегнатия вътрешен драматизъм на статичната сцена и доближава произведението до лирическите балади.

Той се заключава в стълкновението между силите на живота и смъртта в човешката съдба и е представен лирически в подтекста. Подтекстът съдържа и изворите на баладичното действие, при което своеобразието на това действие е обусловено от различната насока на съставящите го части в сферата на пространствено-временните отношения (равнина — космос — родна земя; настояще — минало — бъдеще) и се получава усещане за хаотичност. Така са предадени развълнуваното състояние на умирацията и ходът на неговите мисли. Баладичният характер на лиризма (на него не са присъщи лирически отстъпления, коментари, пряка мотивировка на действието) позволява не само да се отрази в човешката съдба (чрез авторската концепция за героичното) духовният стремеж на героя към идеалното и прекрасното, но и да се проследи скритото течение на този процес в конкретните и интуитивни образи, което усилва убедителността,

достоверността на централния образ, емоционалната сила на неговото въздействие. Казаното потвърждава жанровата специфика на стихотворението „Смърт в равнините“ като диалектическа балада, изградена върху динамиката на вътрешните състояния.

Докато „Смърт в равнините“ представлява своеобразна, нова идейно-художествена интерпретация на мотива на „Хаджи Димитър“, то в „Лунна балада“ проличава връзката с фабулата и образността на Ботевата балада. Наистина тази връзка е по-скоро асоциативна, отколкото текстуална. Въпреки това пощнатата обстановка, в която протича действието „далеко в Балкана“, където „шуми непристъпен, загадъчен лес“, напомня за ситуацията на гибелта на Хаджи Димитър в баладата на Христо Ботев: „Настане вечер. . . гора зашуми“ и т. н.

За епиграф<sup>9</sup> към „Лунна балада“ на Т. Траянов е послужил стихът от „Хаджи Димитър“ „Той не умира. . .“<sup>10</sup> Стихотворението е разделено отчетливо на две части: 1-вата (от три строфи) е написана в духа на фолклорната баладична традиция; 2-рата се доближава до одата. Освен това в тази част поетът използва своя любим жанр на заклинанието (двете последни строфи). В произведението съществува единство между жанровите белези на баладата и одата. В структурата му личи склонност към лирическата балада; фабулата е пределно съкратена, баладичният конфликт е съсредоточен в подтекста, на който авторът не е придал обобщаващата сила на баладата и втората част фактически служи, за да бъде разкрит той. „Лунна балада“ отразява тенденцията към развитие на лирическата разновидност на баладата, а легендарно-героическият, алегорическият характер сочи връзката ѝ с вълшебната приказка.

П. Зарев пише за Т. Траянов: „Неговото влечение към баладата малко го обличава с Ботев — близостта е може би в голямата им обич към родния пейзаж.“<sup>11</sup> Действително близостта на „Лунна балада“ с Ботев се отразява във влечението към българския пейзаж. Обаче в „Хаджи Димитър“ романтическата символика, извисяваща героя и борбата за освобождение, дава възможност да се обобщи тази борба като всенародна и общочовешка, служи като призив да бъде продължено незавършеното дело на загиналите, поставя на пряка зависимост от бъдещата победа постигането на хармония в природата. Символиката у Т. Траянов е вече съвсем друга по характер.

В сравнение с Ботев Т. Траянов представя по новому единството между героя и природата. Когато изгражда образите-паралели, той избягва повторението на образите от баладата „Хаджи Димитър“, затова си служи със синоними към Ботевите образи: „лес“, „луна“, „русалки и вили“ (у Ботев: „гора“, „месец“, „самодиви“). Също както в стихотворението „Смърт в равнините“, въвежда образи-отрицания: „Русалки и вили, отдавнашна прелест, сред шеметен танец не пеят и днес“ (у Ботев: „И самодиви в бяла премяна, чудни, прекрасни *песен поемнат*), създавайки образ-антипод на образа на природата у Ботев.

Смъртта на русалките и вилите в „Лунна балада“ е алегория на гибелта и крушението на вековните надежди на българския народ. Затова митическите същества са изобразени съвсем близко до фолклорните представи и умират, следвайки един от най-разпространените мотиви на фолклорната балада:

И там, де изгасна последната вила,  
синее се извор, заварден с брези.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Този епиграф липсва в изданието „Избрани стихотворения“ от Т. Траянов от 1966 г.

<sup>10</sup> Т. Траянов. Български балади. С., 1921, с. 19.

<sup>11</sup> П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1977, с. 477.

<sup>12</sup> Т. Траянов. Избрани стихотворения. С., 1966, с. 172.

Също както в баладата на Ботев, символиката у Т. Траянов се опира на фолклорната образност, но представлява нейна индивидуална поетическа разшифровка, преосмисля фантастическите фолклорни мотиви чрез свеждането им до реална жизнена природа, обречена на нощ, скръб, безмълвие и самотно страдание със смъртта на русалките и вилите. Гибелта на митическите същества е нужна на автора не за да може в следващите стихове да противопостави реалистическото изображение на романтическото. Художествената функция на този похват е да отрази не само възприемането на историческата обстановка от второто десетилетие на ХХ в. в България, но и приемствената връзка с баладата на Ботев „Хаджи Димитър“ да представи художественото тълкуване на гибелта на Ботевия герой. (Отражението на типическото в обрисовката на българския пейзаж усилва впечатлението за близост между двете произведения.)

Според естетическата концепция на Т. Траянов одухотворената природа умира заедно с героя. Гибелта на Ботевия герой означава за Т. Траянов изминат етап на борбата. Затова, отдалечавайки се от символиката на народното творчество, от фолклористичната традиция на Ботев, Т. Траянов създава оригинална символика, за да реализира своята художествена идея:

... луната едничка тогаз е изпила  
на нейния поглед бездънната сила,  
внезапно изгаснал в две сини сълзи.<sup>13</sup>

Поетът свързва вечните субстанции с народния дух и с космоса. И в „Смърт в равнините“, и в „Лунна балада“ поетът премества действието в космоса. Предугаждайки продължението на борбата, поетът предава в образа на луната възприемането на реалността и мечтата за победно сражение. Луната у Т. Траянов е олицетворение на скръбта и надеждата на българския народ. Тя е поела в себе си скръбта на един народ и ѝ придава вселенски характер. Същевременно в този образ се утвърждава едно оптимистическо настроение, символизиращо космическите мащаби на събитията върху българската земя, тежката съдба на изтерзания народ:

... луната лъчи —  
два зора горещи, искри отразени,  
два зора неземни, от спомен пленени —  
са твоите виждащи сини очи!<sup>14</sup>

В тези стихове се крие надеждата за възвръщането на някогашната мощ и слава, изградили народния дух и упованието за бъдещото възраждане на България.

Героичната идеализация на миналото, възплътила се в образа на Луната, оказва влияние върху отношението на поета към изображението на космическия свят. Присъщата на поета безстрастност в показването на вечното се сменя с одухотворяването на Луната (както се вижда от приведения по-горе цитат). В този образ авторът съсредоточава действието. Героят, напротив, е изобразен обобщено-символически: „с избликнали рани, но с поглед победен“, неговото предназначение е да носи основната идея, която се разкрива в авторското обобщение: „И поглед загасващ ти шепне завета на кръв героична, на славни деди...“

Образите на героя и на митическите същества са съзвучни на баладата „Хаджи Димитър“, тяхната цел е да обосноват необходимостта от появата на нов вожд, който ще оглави борбата за бъдещето на народа. В двете произведения образът на природата е централен действащ образ. В него се утвърждава идея-

<sup>13</sup> Т. Траянов. Избрани стихотворения. С., 1966, с. 172.

<sup>14</sup> Пак там, с. 173.

та на борбата, затова във финалните стихове на „Лунна балада“ Т. Траянов подобно на Ботев одухотворява родната природа („О лес златокъдър, над тайни надвесен, спокойно очаквай грядущите дни“) и я доближава до героя. Обаче за разлика от Ботев Т. Траянов акцентува митическата предопределеност на победата, затова откъсва идеала от героя, което също е отразено в изображението на природата. Поетът въвежда градацията — одухотворената природа (балканския лес) и очовечената природа (Луната). Поетът надарява космическото тяло с духовния мир на човека. Луната, награждавайки героя-избраник със свръхземна сила (силата на народния дух), олицетворява висше предназначение. По такъв начин в символичните картини на природата се разкрива идейно-художествената връзка на „Лунна балада“ на Траянов с Ботевата балада „Хаджи Димитър“ и похватът, чрез който се използва поетиката на контрастите, за възпяване на социално-историческия идеал. Родството с Ботев отразява особеността на субективното отражение у Т. Траянов на обективната историческа закономерност и приемствеността в изображението на героичното. Пресъздаването на земните страдания на българския народ се извършва откъснато от тяхната социална детерминираност, което довежда до усложнени символически конструкции в баладите, обаче не дава основание безусловно да причислим Т. Траянов към символистите. Прав е Л. Стоянов, когато пише: „Става съвсем ясно, че в „Български балади“ имаме задълбочаване, преход от личното към народното.“<sup>15</sup>

В концепцията за „народния дух“ Т. Траянов се откъсва от временното безсилие на родната земя и в това се проявяват неговият патриотизъм и исторически оптимизъм.

Въпреки всичките си различия „Смърт в равнините“ и „Лунна балада“ служат на една цел — да повдигнат патриотическия дух на българина. С това се обяснява генетическата връзка на двете произведения с върха на революционната поезия — баладата „Хаджи Димитър“, чийто мотив се оказва устойчив в творчеството на Т. Траянов.

Нов аспект в идейно-художественото развитие на този мотив внася стихотворението „Иманяр“, посветено на паметта на П. П. Славейков.<sup>16</sup> Независимо от това, че в „Хаджи Димитър“ и „Иманяр“ броят на стиховете съвпада и лесно се открива ритмическо сходство, можем да говорим само за типологическа общност, за по-нататъшно развитие на Ботевата традиция на героичното в българската поезия. Ако в „Смърт в равнините“ Т. Траянов полемизира с Ботев, в „Лунна балада“ обобщава и интерпретира мотива на „Хаджи Димитър“, то в „Иманяр“ героичното се проявява в изграждането на духовната култура на народа, в стремежа да бъдат реализирани „вещите блянове“<sup>17</sup>, в самопожертвването на твореца. Затова П. П. Славейков — поет, чието творчество става епоха в развитието на българската национална култура, по право заема място в редицата на народните вождове. В „Иманяр“ народният „гуслар“ — героят, „обречен на жертва по пътя свещен!“<sup>18</sup> стои редом със смелия хайдутин. Опирайки се на Ботевата и на Славейковата традиция, Т. Траянов възвеличава националния дух, утвърждава безсмъртието и вечната съзидателна сила на живото поетическо слово.

Близко до баладата, епическото стихотворение „Иманяр“ в жанрово отношение представлява легендарно-героическа поема. В „Иманяр“ най-силно проличава идейно-художествената близост до стихотворението „Хаджи Димитър“, особено в образа на природата. В обрисовката на природата, на Балкана — не-

<sup>15</sup> Л. Стоянов. Предисловие към „Избрани стихотворения“ от Т. Траянов. С., 1966, с. 5—26.

<sup>16</sup> Т. Траянов. Пантеон. С., 1934, с. 81—82.

<sup>17</sup> П. П. Славейков. Блянове на модерен поет. Събр. съч. Т. 5. С., 1957, с. 54—68.

<sup>18</sup> Т. Траянов. Пантеон. С., 1934, с. 81—82.

изменните образи в българската революционна поезия — е отразено характерното за разглежданите по-преди творби на Т. Траянов доближаване до състоянието на героя. Същевременно изобразяването на съпреживяването с героя като отделно състояние на природата е нов елемент в нейното изображение. Докато в „Смърт в равнините“ е показано умирането на природата, в „Лунна балада“ — очакването на „вещия час“, то в „Иманяр“ приказното вкаменяване на героя е съпътствувано от подобно действие на стихията — „Балканът възправи гигантския ръст!“ Заедно (Балканът и героят) потъват в каменната дрямка на вековете. Но когато според легендата след изтичането на всеки девет години „гусларят“ оживява и звучат „напеви старинни“, Балканът не просто оживява, а „с л у ш а унесен“ (разр. И. Б.). Или когато „гусларят“, нарушил забраната, призовава „духа неспокоен“ на родната земя „да възлесе“, то през хаоса и бурята в отговор на обръщението на пророка се възправя „тъмите процепил“ Балканът. Природата не само споделя преживяванията на героя, но, както показва последният пример, в нея е олицетворен духът на народа, т. е. Т. Траянов се обръща към художествената идея на поетическите произведения на Ботев. Идеалът на поета слиза от надоблачните висоти на задгробния свят върху земята, върху родната земя.

Образът на природата в баладичните стихотворения на Т. Траянов отразява в цялата му пълнота своеобразния талант и миогледа на поета и еволюцията му във възприемането на героическия идеал от абсолютната идеализация на миналото към утвърждаване на революционната борба в социално-историческата обстановка, доближаването при новите исторически условия до оптимистическата концепция на Ботевото творчество.

*Традицията на Христо Ботев* в изображението на героичното и трагичното по посока от романтизъм към реализъм развива поетът на Септемврийското въстание от 1923 г. Гео Милев.<sup>19</sup> Независимо от поражението и жестоката разправа с народа Септемврийското антифашистко въстание ознаменува нова епоха в борбата за социално освобождение и поставя нови задачи пред изкуството — да пресъздаде движението на революционните маси. Поемата на Гео Милев „Септември“ е първото епическо отражение на кървавата трагедия на поражението — новаторска по съдържание и форма. Особената експресивност на поемата довежда до модификация на жанра, по-специално до въвеждане в поемата на баладични елементи, до използване лирическата разновидност на баладичния жанр.

Гео Милев представя трагическото събитие като съвременник на революционните септемврийски боеве. Обръщайки се към поетиката на романтизма и същевременно влизайки в полемика с нея, той се стреми да предаде изключителната чудовищност на престъпленията на фашизма, като изхожда от реално преживяната, изстрадана народна мъка.

Авторът постига необикновена изразителност в изображението на природата, в своеобразното преосмисляне на нейния образ. Природата в „Септември“ се отзовава на борбата и страданието на народа и се изобразява във всички ключови моменти на поемата. Подобно на героическия епос поемата съдържа ярки образи — олицетворения на природата, в които са отразени ходът и оценката

<sup>19</sup> Мотивът на „Хаджи Димитър“ в поемата на Г. Милев „Септември“ (Съч. в три тома. Т. I. 1975, с. 51), в който е представена героичната смърт на поп Андрей, отбелязва Г. Марков (Гео Милев. С., 1975, с. 104), и е изследван от Р. Коларов (Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 99). Баладичният характер на този епизод не е разглеждан от изследователите. Повествованието за гибелта на въстаника (вмъкнатата в поемата балада) представлява интерес с оглед изучаване влиянието на Ботевата баладична традиция в поезията от 20-те години на ХХ в., а също така служи като пример, как се образуват жанровите модификации. Паралел между баладата на Ботев и 6-ия фрагмент на поемата „Септември“ по-преди не е правен.



на историческите събития, очакването, предчувствието на трагичния изход на народното дело, утвърждава се идеята за продължението на борбата (финалът на 6-и фрагмент и др.). Като предава променливите състояния на одухотворената природа, авторът създава необходимото психологическо настроение за възприемането на епическия материал. Пример за това, как е реализиран художествено разгромът на въстанието и разправата с народа, могат да послужат следните образи — олицетворения на природата, съзвучни с народното поетическо творчество:

Буря изви се  
над тъмни балкани  
— мрак и блясък  
и гракащи гарвани ято —

Кървава пот  
изби по гърба на земята.<sup>20</sup>

В поемата природата е олицетворена в символически картини — чрез тях Г. Милев се доближава до поетиката на народния епос по похвата на емоционалното въздействие върху читателя. Обаче самото развитие на образа на природата съответствува на принципа, по който е построена баладата, а това открива нови поетически възможности.

Природата в поемата на Г. Милев не е фон, не е рамка, а носител на действието. За разлика от епоса чрез изображението на действията и състоянията на природата не само се отразяват подтекстови явления (идейно-художественото осмисляне на събитията), но се оказва възможно възсъздаването на фабулното действие, което съдържа отделен мотив на поемата (мотива на страданието и протеста в 6-и фрагмент), т. е. функцията на психологическия паралелизъм в изображението на природата минава на втори план, отстъпвайки място на асоциативните връзки с явленията от действителността. Показателен в това отношение е 6-и фрагмент на поемата. В изображението на бурята в Балкана, нейното усилване, разрушителното действие на стихията се съдържа пряка аналогия на конкретния исторически факт. С помощта на метафоричността и символиката се появяват, ако не еднозначни, то все пак определени асоциации във въстанието и се заличава границата между природата и живота на хората. Напрегнатият драматизъм и динамизъм на изобразеното стълкновение на природните сили, фрагментарната цялост на представения конфликт, неговата немотивираност и подтекстово значение позволяват да се направи извод за баладичния характер на разглеждания епизод от поемата. Тук типичният за епоса паралелизъм, вкл. и психологическият (присъщ също и на народната балада), прераства от спомагателно в основно средство за интерпретация на социалните явления. В разглеждания фрагмент на поемата присъщият на епоса паралелизъм получава особено изразителна баладична трактовка и дава основание да се говори за баладично влияние върху структурата на поемата. Природата се включва в действието, определя общата атмосфера на творбата, същевременно отразява личното авторско възприемане на събитията. Като използва романтичeskата образност, Г. Милев я подчинява на нова художествена идея и спори с естетиката на романтиците. Затова посоченият фрагмент на поемата съдържа и полемика с романтичeskата балада на Ботев „Хаджи Димитър“, макар едва ли сам Гео Милев да я е осъзнавал, тъй като той се отнася възторжено към творчеството на Христо Ботев. Полемиката изхожда от тълкуването на героичната гибел. Отхвърляйки романтичeskата идеализация (похват, чрез който се осмисля подвигът на героя от нацио-

<sup>20</sup> Г. Милев. Съч. в три тома. Т. I. С., 1975, с. 64.

налноосвободителното движение в баладата „Хаджи Димитър“) в изображение-то на масовата гибел на участниците във въстанието, поетът прокарва паралел между двата етапа на борбата: националноосвободителната и социално-класовата. Докато героят от баладата на Ботев е предвестник на бъдещето (неговото време е напред, т. е. времето, когато в борбата ще се вляят широките народни маси) и независимо от самотата и смъртта неговият подвиг се възприема оптимистично, то в поемата „Септември“ в картините и сцените на поражението се разкрива общественно-политическата оценка на събитията, но за разлика от баладата „Хаджи Димитър“ в нея преобладава трагичното. Гео Милев, показвайки исторически обусловеното, закономерно всенародно въстание, се обявява против идеализацията на националноосвободителната борба, против нейното абсолютизиране като последна борба на българския народ за свобода. Поетът се доближава до Ботев преди всичко чрез утвърждаването на незавършеността на борбата, увереността в тържеството на историческата справедливост, социалния оптимизъм.

Отразяването на народното бедствие в изображението на природата (чрез използване на аналогични образи от баладата „Хаджи Димитър“ и чрез новия стадий в развитието на баладичната трактовка на природата) зависи от градацията, в която авторът възприема мащабността на събитията (единичните прояви — масовото движение на народа) и се придружава от своеобразно реализиране на трагическото в образа на природата.

Ако говорим за мащабност на трагизма в поемата „Септември“, то тази мащабност се постига не само с броя на жертвите или с това, че авторът посочва преимуществото на колективния герой пред индивидуалния. Историзмът на Гео Милев се проявява в приемствеността в изображението на трагичното, в новото разположение на акцентите: трагизмът на гибелта на бореца за освобождение на своя народ, неразбран от същия този народ, израства до трагизъм на поражението на въстанието, народното въстание, за което мечтае самотният герой. Във възприятието на автора чувството на трагизъм се задълбочава от съзнанието за това, че народът е изтребван не от чуждестранни поробители, а се извършва братоубийство. Градацията в изображението на събитията се означава с повторението: „Първите паднаха в кърви“ и предава размаха и характера на настъплението на наказателните войски. Първите — това са въстаналите („Межният устрем бе посрещнат с куршуми“), следващите жертви — „градове и села“ (когато „забумтя артилерия“ — „затрепераха градове и села“), т. е. след поражението последва разгромът, който се конкретизира в следващите стихове със сцените на разправата в селските къщи. Като художествен похват „повторение с усилване“<sup>21</sup> придава баладичен характер на осмия фрагмент и усилва експресивността му. Трагедията на поражението се задълбочава от яростното настъпление на реакцията. Осмият фрагмент е ключ към протичането на 6-ия, отива се от него с една авторска ремарка („Започва трагедията!“ — 7-и фрагмент) и посочва, че трагическото действие е започнало по-рано. Неслучайно първите стихове на осмия фрагмент съдържат глаголи в минало време и страдателен залог, а събитията образуват подтекста на 6-и фрагмент, в който алегорически, чрез изображение на природата се разкрива трагедията и се установява асоциативната връзка с баладата „Хаджи Димитър“. Природата в изображението на Г. Милев е и повторение, и обобщение, и отрицание на образа на природата у Ботев. Своеобразната интерпретация на Ботевата художествена образност започва с първите стихове:

<sup>21</sup> Термин на Д. М. Балашов (История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966), въведен по отношение на баладата.

Блесна  
над родни балкани,  
издигнали пъп  
срещу небето  
и вечното слънце  
светкавица  
— гръм  
хрясна  
право в сърцето  
на гигантския,  
столетния  
дъб.<sup>22</sup>

Символиката на този откъс се тълкува обикновено като въстание („светкавица“), насочено срещу „основите на икономическата и политическата система — капитализма“<sup>23</sup>. За поета първите успехи на въстанието са гръм, който „хрясна право в сърцето на гигантския, столетния дъб“ — буржоазната държава, в чиито скути „спят на витло пепелянки и смоци“ и „в глухите хралупи се спотайват змейове и вещици“<sup>24</sup>. Обаче, ако допуснем, че в разглеждания 6-и фрагмент е обозначен „преломът, преходът от жизнерадостните изблици към скръбните звуци на погрома“<sup>25</sup>, нещо повече, че „... този удар е насочен против самата природа, против блажения ѝ син, против хармонията ѝ. Това е началото на разправата. . .“<sup>26</sup>, т. е. в алегорична форма е представена трагедията на поражение, то символиката придобива нов смисъл.

„Мълнията“ и „гръмът“ като разрушителни сили са основен динамичен образ на фрагмента — те се противопоставят космически на относителната неподвижност на сцените и картините от баладата на Ботев. Поетът влиза в полемика с Ботев, обновявайки и изменяйки Ботевите похвати на художествено обобщение. В „Хаджи Димитър“ безсмъртието на идеята за свобода се провъзгласява чрез единството на героя с природата. Ботевият персонаж е представен сред уникални космически явления: „слънце, небе, месец, свод небесен“, приравнява се към тях и самият образ на умиращия боец придобива черти на космическо обобщение. Принципът на обобщение чрез уникалността на изобразяваните предмети не се нарушава от други образи в баладата, с които героят влиза в контакт: „орлица, сокол, вълк, самодиви“. „Балканът“ — също уникален образ, подчинен на типизацията на индивидуалния подвиг, се включва в системата на космическите образи. Така природата възвеличава подвига и смъртта на героя. В 6-ия фрагмент на поемата на Гео Милев „светкавица“ осветява Ботевия образ на природата от „Хаджи Димитър“ и съсредоточава вниманието върху деформацията на този образ. Очертава се цялото пространство на „родните балкани“ (Гео Милев). Но къде е могъществото им? Монументалността на образа се снижава от скръбна ирония: „издигнали пъп срещу небето и вечното слънце. . .“ „Вечното слънце“ е пряка асоциация с повтарящия се образ на дневното светило в третата строфа и финала на баладата на Ботев:

Лежи юнакът, а на небето  
слънцето *спряно* сърдито пече. . .  
. . .слънцето *нак* пече ли пече!<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Г. Милев. Съч. в три тома. Т. I. С., 1975, с. 58.

<sup>23</sup> Г. Марков. Гео Милев. С., 1975, с. 97.

<sup>24</sup> Н. Попов. Предговор към „Избрани стихотворения“ на Г. Милев. С., 1960, с. 22.

<sup>25</sup> Н. Андонова. Гео Милев. С., 1974, с. 123.

<sup>26</sup> Ч. Добрев. Сценическият образ на поемата „Септември“. Гео Милев. Планета на свободата. С., 1978, с. 165.

<sup>27</sup> Х. Ботев. Събр. съч. Т. I. С., 1979, с. 52—53.

Баладичното изображение на скръбта, предизвикана от поражението и гибелта на народния борец, е позволило на Ботев да покаже чрез сливането с вечната природа физическото и духовното страдание на героя, самотата му сред хората и вечната сила на неговия подвиг. Настроението на духовна връзка между страданията на героя и природата се създава от нетрадиционния в славянската поезия изображение на слънцето като жестока сила. Така се подчертава обречеността на ранения боец. В реалистическата обрисовка на природата се утвърждава неизбежната смърт на героя. Образът на слънцето тук е централен. Обаче духовната близост на героя до природата се заякчава в романтическото изображение на нощта. Авторът използва символиката на народнопоетическото творчество (образа на самодивите и Балкана) и това придава обобщено-митически оттенък на образа на героя. Съдбата на реалния човек се превръща в легенда за безсмъртието на неговото дело.

У Г. Милев смяната на деня и нощта носи особено самостоятелно натоварване в поемата. Времето през денонощието не слага своя отпечатък върху изображението на природата, но това не води до неподвижност на образите. Напротив, природата в 6-и фрагмент е представена динамично и драматично, тъй като самата тя става обект и субект на действието, концентрира в себе си сътълкновението на противоборстващите сили. Мълнията и гърмът зачертават картината на епическата мощ на Балкана, вечното безстрастно слънце. Реалното разрушаващо обществено зло „отменя“ жестокостта на образа на слънцето у Ботев и я пренася върху постъпките на хората. Във възникналата по асоциативен път съпоставка на участта на героите в двете произведения (баладата на Ботев и поемата на Гео Милев) се разкрива несъответствието на романтичския идеал на миналата епоха и изобразената в поемата „Септември“ действителност. В следващите стихове на разглеждания фрагмент се извършва по-нататъшна деформация на образността в баладата съобразно с новото съдържание, което авторът влага в борбата. Отразявайки в природни образи разгрома на антифашисткото въстание, Г. Милев показва величието на трудовия народ в трагическото изпитание. Доближаването до природата тук се осъществява чрез отъждествяването на природните явления със страданията и борбата на угнетения народ. Няма го вече величественият Балкан, могъщият защитник и вдъхновител на хайдутите:

...гърм  
хрясна  
право в сърцето  
на гигантския,  
столетния  
дъб.<sup>28</sup>

Поради това тонът на изложението се променя. Възвишеният и размерен стих се сменя с начупен и поривист. И Ботев, и Гео Милев изобразяват поражението на въстанието и гибелта. Но у Гео Милев борбата, достигнала епически размах и нов накал, е изобразена противоположно на баладичната трактовка на събитията от отминалия етап на борбата. В образа на природата поетът показва крушението на романтическата илюзия, на романтическото опоеитизиране на гибелта в борбата. Докато Хр. Ботев утвърждава революционната идея в сливането на героя и природата и придава на своя персонаж обобщаващ характер посредством одушевяването на природата, създавайки митически образи, съзвучни с народното творчество, то Г. Милев представя народа на активната революционна сила, а в изображението на природата олицетворява преди

<sup>28</sup> Г. Милев. Съч. в три тома. Т. I. С., 1975, с. 58.

всичко масовото начало. Традиционната баладична образност, митическите народнопоетически символи служат на Г. Милев за реалистическо описание на трагедията на разгрома на въстанието:

...спят на витло  
пепелянки и смоци,  
в пещери  
на змеици и змейове,  
в глухи хралупи на вешици...<sup>29</sup>

В тези редове отново е налице полемика с баладата на Хр. Ботев. Гео Милев категорично се отказва от романтическата символика, а лирическите образи на народната поезия в съзвучната с нея интерпретация на Ботев губят в този фрагмент на поемата своята поетичност и привлекателност. Няма къде да се скрият, да намерят защита и утеха. Изобщо в поемата „Септември“ за възпроизвеждане на събитията и човешките състояния Г. Милев използва близки до фолклора олицетворявания (пейзаж, митическия образ на смъртта в 11-и фрагмент), обаче им противопоставя нетрадиционното „овеществяване“, „определяване“ на природните явления:

Есента  
полёта  
диво разкъсана  
в писъци, вихър и нощ.<sup>30</sup>

и по-нататък:

Ношта падна тъй ниско —  
глухо и страшно заключена  
от всички страни.<sup>31</sup>

Целта на това противопоставяне е да създаде контраст, чрез който в образа на природата се предава въздействието на дисхармонията на човешките отношения. Докато у поета-романтик от XIX в. природата символизира съчувствие към героя, то сега съгласно с революционноромантическата концепция на Г. Милев тя страда заедно с героя и е лишена от романтическа положителна идеализация. *Състраданието* преминава в *страдание*. Докато в „Хаджи Димитър“ падналият за свободата на народа „жалейт земя и небо, звяр и природа“, то Г. Милев в романтическата трактовка на страдащата природа („Хълм подир хълм ек бързолетен отпрати далек през чуки грамади към стръмни долини...“) показва нейното действено единство с народната съдба. Докато преди в съчувствието и състраданието към загиващия герой „Балканът пее хайдушка песен“, то сега само „ек“ на страдание се изтръгва от сърцето на поваления дъб — символ на дълговечността и могъществото на природата. Подобна трансформация претърпява и образът на бурята. У Ботев, счита П. Зарев, „тя като символ на борческа енергия“ вешае революционния разгром на съществуващото. В поезията му този образ е „национално-конкретен“<sup>32</sup>. Образът на бурята у Г. Милев символизира потушаването на Септемврийското въстание и затова е исторически и „национално-конкретен“. Така историческата приемственост на борбата намира отражение в литературната приемственост на нейното пресъздаване.

В двете произведения природата се олицетворява и отъждествява със състоянието на революционната активност на народа. У Ботев народът още не

<sup>29</sup> Г. Милев. Съч. в три тома. Т. I. С., 1975, с. 59.

<sup>30</sup> Пак там, с. 64.

<sup>31</sup> Пак там, с. 65.

<sup>32</sup> П. З а р е в. Христо Ботев. С., 1963, с. 91.

се е пробудил за борба, което особено явно личи от реалния план на изображението. Народното съчувствие и преклонение пред борците се възплъщава в символически план чрез обкръжаването на героя с поетически образи на народния гений. Тук олицетворението на природата е типично баладично.

В монографията, посветена на изследването на българската балада, Н. Николов пише за олицетворението на природата: „Една особеност на фолклорната и литературната балада е природата, въведена като живо същество. Човек се намира в нея и е в отношение с нея. . . Природата изявява своето отношение към него чрез птици и животни, чрез растения, но е факт в баладата, в която са навлезли зловещи призраци: вили, самодиви, мъртъвци и др. и я „населяват“. Можем даже да твърдим, че природата е герой в баладата.“<sup>33</sup> У Г. Милев природата е наситена с патоса на революционната борба. В разглеждания фрагмент за разлика от класическата балада природата е и място на действието, и единствен герой, и участник в трагическия конфликт. Тук акцентът се пренася върху изображението на злото, реалното зло, което превъзхожда по силата на въздействието си всички възплъщения на „универсалното зло“, създадени от фантазията на романтиците. Поетът утвърждава социалния преврат като единствен път за преодоляване на злото и неизбежността на революцията. Така в началото на трагедията се усещат очертанията на нейния оптимистичен финал. Заедно с новото идейно съдържание в структурата на баладичния жанр проникват и нови елементи. Отражението на човешките страдания в самата природа и пренасянето на обществения конфликт в изображението на природата сочи развитието на лирическата разновидност на баладата. Българските изследователи Г. Марков, Г. Цанев, Р. Ликова, Р. Коларов и др. считат, че по жанровите си признаци „Септември“ е лирическа поема или се доближава до нея.<sup>34</sup> Затова близостта на 6-и фрагмент тъкмо до лирическата балада е напълно закономерна. Баладичният конфликт тук се моделира чрез свеждане на образа на епическите събития до единични образи и в абстрахиран вид се реализира в алегория, на която се определя специална роля в „Септември“. Г. Марков характеризира алегорията в поемата като „винаги оригинална, с богат философски подтекст, преливаща се в символ“<sup>35</sup>. В дадения случай това е символ на народното страдание. В баладичната фабула и в баладичния конфликт народното страдание се изразява в алегории своеобразно и по нов начин. „А предпоставките за превръщане на народното страдание от тотално бедствие в конкретно преживяване се съдържат още в развитието на баладните народни песни.“<sup>36</sup> Идейно-художественото отдалечаване от романтическата балада на Хр. Ботев се отразява върху жанровата структура на 6-и фрагмент на поемата „Септември“. Проследява се ярката връзка с традицията на баладичния жанр и същевременно се вижда как се осъществява новаторският реалистичен подход към баладата чрез лирическата интерпретация на трагическото. В стремежа си да предаде трагизма на най-високия накал Г. Милев развива и преодолява романтическия „принцип на художествено изображение“, който е „същност на творческата структура на „Хаджи Димитър“.<sup>37</sup> В полемиката с Ботев, която е следствие от отражението на логиката на историческите събития и на вътрешните процеси в развоя на литературата, се разграни-

<sup>33</sup> Н. Николов. Българската балада. С., 1972, с. 45.

<sup>34</sup> Г. Марков. Гео Милев. С., 1975, с. 110; Г. Цанев. Идейно-творческият път на Гео Милев. — В: Българската критика за Гео Милев. С., 1971, с. 143; Р. Ликова. Гео Милев. — В: Българската критика за Гео Милев. С., 1971, с. 172; Р. Коларов. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 100.

<sup>35</sup> Г. Марков. Гео Милев. С., 1975, с. 121.

<sup>36</sup> Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976, с. 185.

<sup>37</sup> К. Генев. Романтизмът в българската литература. С., 1968, с. 460.

чават етапите на революционната борба (оттук преодоляването на Хр. Ботев). Общността в целите на поетите — чрез единението с природата да се покаже вечната сила на революционния дух — отразява приемствеността в идеалите на борбата. „В „Хаджи Димитър“ времето е спряно.“<sup>38</sup> В „Септември“ е представена динамиката на действието. „Екотът“ на народното страдание се слива с нарастващото революционно движение:

...сля се  
с далечното ехо:  
скот и ропот  
на водопади  
потоци  
порои —  
бесни  
рукнали в бездната  
с гръм.<sup>39</sup>

В едното и другото произведение е възплътена мисълта за окончателната победа в революционната борба, но тя е възплътена по различен начин. Тук още веднъж се проявява полемичността — стълкновението на романтичното (изхождащо от утвърждаването на идеала за народно щастие в революционната борба) и реалистическото (в основата на което стои конкретно-историческият подход към действителността, научно обоснованата представа за перспективите на революционното движение на масите) разбиране на историческия оптимизъм. За доближаването на Г. Милев в поемата „Септември“ до социалистическия реализъм говори и Д. Ф. Марков.<sup>40</sup>

Символиката в произведението е съвсем прозрачна: човешкото страдание придобива сила на неудържима лавина, която помита по пътя си всички прегради. Както посочва Р. Ликова: „В „Септември“ на Гео Милев символът промени своята естетическа функция, своята художествена плът и своето съдържание, стана звено, което свързваше поета с дъха на реалния предметен свят, с гъстотата на обществената проблематика.“<sup>41</sup> Чрез съпоставянето и противопоставянето на картините и състоянието на природата се обозначава преходът от страданието-съчувствие през страданието-ужас към изображението на надигащата се революция. Свободата става смисъл на борбата не на отделните водачи, а на целия народ.

Мотивите на баладата „Хаджи Димитър“ получават развитие в образа на легендарния участник в Септемврийското въстание поп Андрей. Драматическият епизод със смъртното наказание на въстаника е вмъкната в поемата балада.

В образа на поп Андрей, както отбелязват Р. Ликова, Н. Николов, Р. Коларов и др., се преплитат реалистически и романтически черти.<sup>42</sup> Това единство е едно своеобразно пречупване на Ботевия мотив и спецификата на баладичната интерпретация на подвига и смъртта. Затова представляват интерес наблю-

<sup>38</sup> Р. Коларов. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Г. Милев „Септември“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 108.

<sup>39</sup> Г. Милев. Съч. в три тома. Т. I. С., 1975, с. 59.

<sup>40</sup> Д. Ф. Марков. Проблеми теории социалистического реализма. М., 1975, с. 123.

<sup>41</sup> Р. Ликова. Основни художествени насоки в българската поезия през 20-те години. — Литературна мисъл, 1977, кн. 1, с. 111.

<sup>42</sup> Р. Ликова. Основни художествени насоки в българската поезия през 20-те години. — Литературна мисъл, 1977, кн. 1, с. 124; Н. Николов. Особенности на художественото отражение в поемата „Септември“. — Трудове на ВПИ — В. Търново, 1966, т. 3, кн. 2, с. 184; Р. Коларов. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 107, и др.

денията върху образа на поп Андрей, направени от Р. Коларов: при изследване паралела между епизода на смъртното наказание и баладата на Христо Ботев:

— двуплановост в построяването на образа, т. е. съчетаване в образа на реалното и хиперболизираното;

— „огромността на героя“ получава „естествена мотивировка“ (сякаш сниман отдолу);

— неотделимостта на героя от народа;

— самотата на осъдения: „Поетът упорито, многократно подчертава самотата на поп Андрей.“<sup>43</sup>

Двуплановостта на образа и „естествената мотивировка“ изглежда другояче от гледна точка на баладичния жанр. „Естествената мотивировка“ тогава се съдържа в баладичния подтекст, а хиперболизацията не нарушава баладичната трактовка. Желателно е да отрази неотделимостта на своя борец от народа, поетът въвежда като антитеза към неговата физическа обреченост невидимата сила на юнаците от народния епос. Затова героят застава пред врага:

велик,  
сюблимен,  
непостижим!<sup>44</sup>

Хиперболизацията на образите изобщо не е характерна за жанра на баладата. Нейната специфика в баладата се заключава в това, че тя се проявява в лирически и субективен план. В съзнанието на лирическият герой като че ли се извършва трансформация на възприемането на подвизите на епическите герои в подвиг на духа. Изображението на епическата сила е заимствувано от народното творчество не механически, а е умело подчинено на авторската задача да покаже героизма на духа, издигащ се над всичко нетрайно и преходно. Г. Милев прониква в духовния свят на народа, открива източниците на храбростта и силата му. На самотата на героя у Гео Милев Р. Коларов противопоставя „митологизиран свят“ около персонажа в Ботевата балада, който „облекчава мъките на героя и заедно с това отчасти измества фокуса на трагичното“<sup>45</sup>.

Взаимозависимостта между образите на героя и на природата в двете произведения отразява връзката на героя с народа. В двете балади образът на природата се пречупва посредством пресъздаването на народното страдание. В епизода на смъртното наказание на революционера пред жестоката реалност се оказват безсилни и хилядогодишните юнаци, и защитникът на хайдутите — Балкана:

Балкана  
тъмнееше мрачен.  
Небето —  
сурово.<sup>46</sup>

Въпреки че образът на природата е съзвучен с душевното състояние на героя, също както в „Хаджи Димитър“ („Както в баладата на Ботев, и тук цялата природа е пронизана от подвига на септемвриеца и рязко подчертава неговото безсмъртие, неговия трагичен героизъм“ — Г. Марков<sup>47</sup>), Г. Милев не олицетворява природата в разглеждания епизод, не прибегва до деформации, за да постигне изразителност, а отделя експресивността от реалистическото избра-

<sup>43</sup> Р. Коларов. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември.“ — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 106—112.

<sup>44</sup> Г. Милев. Съч. в три тома. Т. I. С., 1975, с. 64.

<sup>45</sup> Р. Коларов. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември.“ — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 111.

<sup>46</sup> Г. Милев. Съч. в три тома. Т. I. С., 1975, с. 63.

<sup>47</sup> Г. Марков. Гео Милев. С., 1975, с. 104.



жение на природата, използвайки метафорическа образност. Запазва се обективното изложение на събитията и същевременно се осъществява превръщането на природата от фон в участник в действието, което е характерно за баладата.

Взаимотношението на героя и народа се отразява в трактовката на смъртта на персонажите в двете балади. Докато в „Хаджи Димитър“ неизбежната смърт на личността се противопоставя на вечността на природата, то в епизода на екзекуцията на поп Андрей подчинението на смъртта фокусира трагедията и прищъта на епоса скрита сила на изтезания народ и служи за завръзка на баладичния конфликт.

Романтическата образност показва реалистическата основа на епизода. Смиелът на станалото се разкрива чрез вътрешното действие. Така погледната, баладата е динамична, тъй като „гранитното спокойствие“ на свещеника-богоборец преди смъртта не е покорност пред съдбата, а противодействие, активно дори и в смъртта.

В образа на поп Андрей Г. Милев достига голяма сила на обобщението чрез приемствеността в народното осмисляне на героичното. Асоциативната връзка с народното творчество подчертава близостта до „Хаджи Димитър“ и засилва оптимистическото звучене на поемата.

Ботевата традиция на героичното и трагичното продължава в творчеството на Николай Хрелков.<sup>48</sup> Поетът се интересува от нравствено-философския аспект на проблема, затова се обръща към средствата за лирическо осмисляне на действителността, към света на отделните съдби. Подобно на Г. Милев и Н. Хрелков се насочва към новаторски търсения под влияние на септемврийските събития от 1923 г. Търсенията и победите го довеждат до утвърждаване позицията на социалистическия реализъм в българската поезия. Характерно е, че „реалистичният метод на Хрелков започва по-пълно да се проявява в стиховете със септемврийска тематика“<sup>49</sup>. Мотивът на „Хаджи Димитър“ вдъхновява Хрелков да създаде стихотворението си „Смърт под Габровница“ (1933).<sup>50</sup> Написано едно десетилетие след потушаването на въстанието, това произведение е плод на разсъждения за смисъла на живота и смъртта, за същността на героичното и трагичното. Поетът-романтик съзнателно се обръща към баладата на Христо Ботев, във връзката между епохите се мъчи да открие и обобщи непреходното вечно значение на подвига в името на великата цел. Не е случайна в този план асоциацията с баладата на Т. Траянов „Смърт в равнините“. П. Динев пише: „В „Смърт под Габровница“ падналият борец лежи „забравен в кръв облян“ ударен със куршум в гърдите“, сякаш се повтаря съдбата на падналия воин в познатото стихотворение на Т. Траянов.“<sup>51</sup> В „Смърт под Габровница“ Н. Хрелков се отдалечава от стихотворенията на Ботев и Траянов и чрез противопоставянето им утвърждава идеала на своята епоха. Ако у Т. Траянов с всеки загинал борец умира в народа най-хубавото и трагедията на смъртта се разраства до безкрайността на Вселената, то у Н. Хрелков акцентът се премества върху ду-

<sup>48</sup> За Ботевата традиция в творчеството на Николай Хрелков са писали: П. Динев (Уводни бележки. — В: Избрани произведения от Николай Хрелков. С., 1973, с. 3—8); Н. Бояджиев (Николай Хрелков — литературно-критически очерк. С., 1964, с. 39—46); Б. Пенков (Николай Хрелков. С., 1976, с. 45); Д. Осинин (Биографичен очерк. — В: Избрани творби от Н. Хрелков. С., 1960, с. 52); Р. Ликова (Николай Хрелков. — Септември, 1975, кн. 9, с. 181); Т. Янчев (Николай Хрелков. С., 1971, с. 42—48) и др. Обаче в настоящата статия мотивът на „Хаджи Димитър“ в стихотворението „Смърт под Габровница“ се анализира от друга гледна точка: с оглед развитието на баладата в българската литература.

<sup>49</sup> Н. Бояджиев. Николай Хрелков — литературно-критически очерк. С., 1964, с. 6.

<sup>50</sup> Н. Хрелков. Избрани произведения. С., 1973, с. 67.

<sup>51</sup> П. Динев. Уводни бележки към „Избрани произведения“ от Н. Хрелков. С., 1973, с. 8.

ховното възраждане на загиналите в постиженията на живите, върху духовното единство на народа в историческото му развитие.

Н. Бояджиев нарича „Смърт под Габровница“ балада,<sup>52</sup> П. Динев и Б. Ценков смятат, че стихотворението съдържа баладични елементи.<sup>53</sup> Р. Ликова отбелязва „смелото съчетаване на реалните с баладичните пластове“<sup>54</sup>.

Също както баладата на Т. Траянов „Смърт в равнините“, стихотворението на Н. Хрелков има допирни точки с „Хаджи Димитър“, тъй като отразява приемствеността на историческите епохи. „Смърт под Габровница“ е написано във форма на лирически монолог на умрелия герой. Първите две строфи пресъздават мястото на действието, обстановката, обкръжаваща персонажа, неговото състояние и са съзвучни с баладата на Т. Траянов:

Лежах забравен и в кръв облян  
ударен от куршум в гърдите. . .  
студен, над мен гореше септемврийски ден. . .<sup>55</sup>

Развитието на сюжета е дадено в ретроспекция, героят сам разказва за гибелта си. Този похват го поставя редом с живите и така не само се прокарва идеята за вечния живот на борците у съратниците и потомците, но позволява с перспективата на времето по-обективно да се отразят събитията, позволява на героя да спре погледа си върху мястото на гибелта и критически да оцени виденото:

В дъбравата под Габровница — бедна —  
там, дето дреме  
време —  
мрак  
човешки сън,  
и дето нуждата в гърлата е заседнала. . .<sup>56</sup>

Подобно на „Смърт в равнините“ произведението е изградено върху рефлексивно отражение на конфликта, който се привнася отвън. Драматическото стълкновение на живота и смъртта в съдбата на един човек е завършено за разлика от Ботевата балада преди началото на художественото действие. Развитието на фабулата около загиналия герой се оказва възможно благодарение на лирическата постройка на стихотворението. Авторът лирически пресъздава умирането на безименния герой, лирически се преосмислят митическите образи на самодивите от „Хаджи Димитър“. Три девойки се появяват в различен облик подобно на самодивите у Ботев, но срещата с всяка една от тях отбелязва градацията във физическото и душевното страдание на умиращия. Първата девойка „със поглед засмян“ е образ на всепобеждаващата идея за освобождението на потиснатите. Втората — „смутена“ — олицетворява вечната памет за загиналите борци, а третата — „бледна“ — мълчаливо обвива героя „във кървавото знаме“ на неговия последен бой и символизира смъртта. На безграничното отчаяние на Т. Траянов („Ах, кой ще ме зарови“) е противопоставено Ботевото оправдание на смъртта в името на великата идея. Тази мисъл на автора се фиксира посредством разкриване състоянието на героя и реакцията му, когато се появяват трите девойки, на които поетът придава поетичен характер:

<sup>52</sup> Н. Бояджиев. Николай Хрелков — литературно-критически очерк. С., 1964, с. 45.  
<sup>53</sup> П. Динев. Уводни бележки към „Избрани произведения“ от Н. Хрелков. С., 1973, с. 9; Б. Ценков. Николай Хрелков. С., 1976, с. 46.  
<sup>54</sup> Р. Ликова. Николай Хрелков. — Септември, 1975, кн. 9, с. 184.  
<sup>55</sup> Н. Хрелков. Избрани произведения. С., 1973, с. 67.  
<sup>56</sup> Пак там.

I И аз — потънал в кърватото време —  
зовях за сетен път: Напред! Напред!

II Аз сетих, в болки, как по-леко дишам —  
и на смъртта великото затишие. . .

III И аз останах тука — навсегда.<sup>57</sup>

Образите на девойките внасят романтическо звучене, което контрастира на реалистическото начало на стихотворението (1-ва и 2-ра строфа). Върху връзката, съществуваща между умирането на героя и появата на девойките, се основава проекцията на баладичния конфликт в „Хаджи Димитър“. Подобно на образите на самодивите образите на девойките допускат реалистическа и романтическа трактовка. Може да се предполага, че раненият вижда „три другарки бойни“ в блънуването си, както героят от баладата „Хаджи Димитър“ вижда прекрасните самодиви. Романтическата трактовка на Н. Хрелков се опира върху изображението на реално съществуващите девойки, в чиито образи сякаш се материализира идеята, пречупена в творческото съзнание. По същия начин се обяснява фантастическият монолог на персонажа — стремежът на автора към правдиво и обективно изображение чрез превъплътяването в своя герой. Това е пункт, в който се слива обективното изображение със субективното отношение към него. Тук се разкрива героичното в трагичното, чрез изображението на духовната сила на безпомощното физическо същество се обобщава и типизира подвигът. „Смърт под Габровница“ в жанрово отношение не е балада. Може да се говори само за наличие на баладични елементи в произведението. Но баладичните елементи не се свеждат само до финала на стихотворението, както смята Б. Ценков, защото лирическият герой в повечето от куплетите е умиращ, но още не е умрял, докато в края на стихотворението той вече е усетил „на смъртта великото затишие“<sup>58</sup>, не се съчетават с „реалните пластове, а се опират на тях, отразяват движението на баладата от романтизма към реализма, показват тенденцията в развитието на нейната лирическа разновидност“. Именно връзката с лирическата балада придава художествена самостоятелност на Хрелковото стихотворение и усилва идейната близост с баладата „Хаджи Димитър“. Стихотворението „Смърт под Габровница“ отговаря на критериите на поезията на критическия реализъм,<sup>59</sup> а романтичното, баладичното възприемане на действителността разкрива новаторското отношение на Н. Хрелков към символиката: „В символните и алегоричните образи той използва някои от постиженията на символизма като елемент на нова, революционна поетика.“<sup>60</sup> Стихотворението „Смърт под Габровница“ показва еволюцията на Ботевия мотив от идеалите на революционния демократизъм до комунистическите идеали. Опирайки се на традицията на разглеждания мотив на „Хаджи Димитър“, поетите същевременно я обновяват и обогатяват. Жизнената традиция на този мотив потвърждава непреходното остро социално звучене на Ботевата балада, което е обусловено от актуалния проблем за смисъла и значението на човешкия живот. Еволюцията на мотива и жанра показва как логиката на историческите събития се отразява в приемствеността на тяхното литературно осмисляне, как борбата за национална независимост, за социално и духовно освобождение на народа въздейства върху поетическото слово, служи за обогатяване на литературните форми. Баладата на Христо Ботев „Хаджи Димитър“ е повлияла върху изменението на жанровата структура в последващото развитие, върху появата на разновидности и модификации на баладата.

*Превод от руски: М. Блажева*

<sup>57</sup> Н. Хрелков. Избрани произведения. С., 1973, с. 67.

<sup>58</sup> Б. Ценков. Николай Хрелков. С., 1976, с. 46.

<sup>59</sup> Пак там, с. 43.

<sup>60</sup> Р. Ликова. Николай Хрелков. — Септември, 1975, кн. 9, с. 193.

## ДИМИТЪР ТАЛЕВ

АЛЕКСАНДЪР СПИРИДОНОВ

Димитър Талев остави крупно и зряло творчество. Той успя да затвори своя кръг от напрегнати художически търсения и трагични национални прозрения, публикувайки малко преди смъртта си романа „Гласовете ви чувам“ — четвъртата част на поредицата му, която започна да излиза през 1952 г. с „Железният светилник“. И ако в романа за хаджи Серафимовата внука Султана, дръзнала да се ожени за селянина Стоян Глаушев, Димитър Талев нахвърля едри психографски шрихи към познатата ни картина на турското робство и на фанариотското духовно потисничество, то в „Гласовете ви чувам“ той вече разказва за внука на Султана Борис Милостивия, който напрегнато търси нови пътища за Организацията след Илинденската епопея.

В нашата историческа проза мястото на Димитър Талев е особено, лично негово си, извоювано с безкрайно търпение, трудолюбие и с едно рядко напрежение на таланта, шибан непрекъснато от все нови и все по-амбициозни замисли. Обикновено днес, когато чуем неговото име, ние мислим най-напред — и с право! — за неговия шедевър „Железният светилник“, за „Преспанските камбани“, „Илинден“ и „Гласовете ви чувам“.

„Железният светилник“ блести с особена сила в цялостното творчество на нашия автор и го изправя по-нататък, при написването на другите три книги от мащабно замислената поредица, пред проблема не само да следва педантично своя замисъл, но и да не пада под нивото на своето крупно художическо завоевание. Задача с рядка трудност, като се има пред вид, че романът за Султана и Стоян Глаушев, за Лазар, Божана и Ния, за Рафе Клиниче и Катерина, за Аврам Немтур, Наместника и Климент Бенков и за десетките други второстепенни герои, които дълго се помнят благодарение на рядката пластическа дарба на Д. Талев, на умението му да въвежда епизодичния герой с ярки, запомнящи се детайли, този роман впрочем има особено място не само в творчеството на неговия вдъхновен творец, но и в нашата проза, в нашата романистика по-конкретно. Но ако останем до тая дълбоко явна и от никого може би неоспорвана констатация и не съумеем да дадем подобаващата се висока оценка на цялата четирология, на „Самуил“, на „Хилендарският монах“ и на изящните къси разкази на Димитър Талев, така лаконични, белетристично плътни, сгъстени, без излишества и досадна описателност, с интригуваща, но умерена събитийност, която дава голям простор на характерите, ние ще объркаме критериите и стойностите, ще загубим представа за цялото, съзерцавайки само и единствено най-ослепителната му част.

В скоби казано, наистина късите разкази на Д. Талев учудват със своята сбитост, с пестеливостта на слово, детайл и събитие. Изглежда, неговият епичен талант, който се разлива мощно и широко в „Самуил“, излизайки в третата част

извън коритото на творческия замисъл и повличайки автора към стихията на описания на все нови и нови битки, дълго време е зрел, десетилетия наред се е школувал, докато дойде мигът на „Железният светилник“ — звездният миг за автора и за нашата романистика. Толкова точен, ясен и пестелив в разказите си — особено в цикъла за Самуил, който залага в основата на тритомния роман, Димитър Талев създаде нова инерция в историческата ни проза след излизането на „Железният светилник“. Поведена бе борба срещу обстоятелствеността и описателността, срещу илюстративността и самоцелното сладкодумство, повикани бяха големите концепции, които да засегнат във втория план на творбата и да извистят мащабно човешките характери.

За съжаление талантът на Димитър Талев се осъществява неравномерно, със спадове и извисявания, скокообразно. Като всеки продуктивен писател той невинаги чака мига на вдъхновението, за да седне над белия лист. Хилядите му страници не биха се родили, ако той беше чакал да го осени чудото, ако беше съзерцавал през това време мъчителни авторски комплекси и беше разсъждавал за необходимостта и абсурдността на литературата и изкуството, както често се случва днес на някои наши закъсали напред път прозаисти. Не биха се родили и томове на „Обикновени хора“, ако Г. Караславов би имал такава схващане за творческия процес на прозаика с мащабни замисли. Според признанията на Д. Талев той е живеел със своите герои, виждал ги е, обичувал е години наред с тях, преди да седне на масата и да се заеме с тяхното извайване. Надарен с рядко въображение, един от най-големите майстори на творческата измислица, иззидал тухла по тухла десетилетия наред един свой хармоничен творчески свят, Димитър Талев до такава степен се осъществи чрез своите любими герои, че те зазвучаха с автентичността на автобиографичното и документалното, станаха свидетелство за епохата на Българското възраждане, на нашите националноосвободителни и социални борби, на борбите на нашия народ за отстояване на неговата млада държавност чрез жизнения подвиг на Самуил Мокри.

Но неговото творчество познава не само парадокса на два периода, чиято разграничителна линия постави 9. IX. 1944 г., но и парадоксите на събитийната разлятост, на разточителността в диалога, на хипнотизиралата автора страст да описва и да описва, да разказва за все нови и нови герои, без да изчерпи до дъно техните образи. Случва се той да прибавя все нови и нови шрихи и детайли към външния облик на героя, без да успее да го стопли с глаушевската топлина на Стоян, Лазар и Борис — нещо, което често наблюдаваме в „Илинден“ и *третата част* на „С а м у и л“ пък и на други места в тоя популярен тритомник. Епическите вълни на таланта му могъщо се плискат, често пъти го повличат към бездната на описателността и събитийността. Той сякаш иска да обгърне целия живот на народа през епохата на Самуила, невинаги имайки търпението да се домогне до многоплановостта на „Железният светилник“. Стихията от образи, диалози, прииждащи на тъпни замисли и все нови и нови импровизации го грабва и той не може да устои на сладкодумството от детските години, когато часове наред е занимавал другарчетата си със своите разкази. Многопланов и многопластов, умеещ да извайва сцени с рядка интимност и с тревожеща духа атмосфера на подтекста, автор — рядък майстор на диалога, в който сентенцията, народната мъдрост и народната речева интонация са нещо естествено, той ни изненадва в творби като „Самуил“ — т. 3, и „Илинден“ със своята пасивност пред понеслия го кой знае накъде сюжетов поток. Неговата противоречивост — до парадоксалност — ще проличи още по-ясно, ако сравним, от друга страна, сюжетната динамика на „Илинден“, „Самуил“, или „Хилендарският монах“ със статичността и сковаността на „К и п р о в е д в ъ с т а н а“ — една повест, написана без артистичност и въображение, без свойствените Талеви импровизации в диалога и разказа, неинтересна и скучна независимо от

възрожденската преданост на автора към борците за род и родина, за държава и свобода. В тази творба се набива в очи шампата, правенето на проза, фабрикуването на много и много страници. Ако се появи герой, то непременно трябва да му се направи портретна характеристика с някой търсен детайл, и то такава, че ние я забравяме моментално след прочитането. Има случаи на тенденциозно осъвременяване, ясно доловимо от съвременния читател, просветен за периода на 50-те години, когато бе доведена до абсурд мисълта за ролята на народните маси в историческия процес и много често борците от миналото разсъждаваха като курсисти, току-що завършили някоя примитивна школа по истмат и по диамат. Такива нотки откриваме също в репликите и дългите досадни монолози на Самуил, на бившия богомил Рун, на богомилите-старейшини и т. н. Подобна критика можем да отпразим и към някои от героите на „Гласовете ви чувам“ — много правилно замислени като образи — мостове между националноосвободителните и социалните борби, като символ на прерастването на много поделения на Организацията в секции на БРСДП (т. с.). Особено що се отнася до Кибарев. Тази нова за автора типология от герои му е все още вътрешно чужда независимо от интензивното мирогледно преустройство, което преживява авторът след Девети септември, разделяйки се с елементите на национализъм в своя мироглед, усвоявайки идеята за интернационализма и братството между народите — в случая на балканските, които така странно са се омесили с българския народ в пределите на Талевия регион — родната му Македония. В този смисъл заслужава висока оценка образът на Ангелика — любимата гъркиня на Борис Глаушев. Любовта между двамата млади отрича националните вражди и полетява като лястовица на бъдещето над страниците на този роман, обагрен с кръвта на толкова много българи в погромджийските години след Илинденската епопея. В същото време, разделяйки се с някои крайни, екстремни изяви на своя иначе чист възрожденски патриотизъм, Д. Талев си остава българин с главна буква, патриот-философ, чието перо — по думите му — е особено привързано към националното. В наши дни често се говори за диалектиката регионално — национално — общочовешко, но, струва ми се, че този разговор ще стане особено дълбок и интересен, особено поучителен и концепционален, ако се опираме по-често върху света на Талев, ако по-често анализираме и интерпретираме неговите герои, от които се излъчва такъв мил на сърцето на автора прилепски аромат и такава възвишена българщина.

В годините на най-зрелите Талевии изяви — средата на 40-те и 50-те години на възход на българския роман, разцъфтял през злия суховеи на схематизма, е много модно да се говори за интернационализъм. Диалектиката на двете понятия — патриотизъм и интернационализъм — така се разкъсва, че под маската на интернационализма започва неусетно да се настанява националният нихилизъм, а думата патриотизъм звучи все по-кухо, фанфарно и декларативно, изпразва се от реално съдържание пред очите на съвременниците на Димитър Талев. В името на това подобие на „интернационализма“, с все още непреодоляем страх от урапатриотизма и буржоазния национализъм, развихрил се по времето на „сбъдването на националните идеали“, време на монархо-фашистката диктатура, която се разправя с еднаква злоба и реакционност с комунистите и с всички антифашисти независимо дали са от Велико Търново или Скопие, от Варна или Прилеп, от Охрид или София — точно в името на квазинтернационализма след Втората световна война се развихря македонизмът. Великосръбският шовинизъм минава в настъпление — но това не изненадва Талев, който като младеж е съвременник на Илинденската епопея и пред очите му започва сърбоманската експанзия в Прилеп — неговата литературна Преспа. Запознат със стратегията на буржоазна Югославия, чийто хегемонизъм и балкански апетити са всеизвестни,

прилепският българин активизира своя могъщ изобразителен талант, за да съхрани стародавната българщина на людетe от своя роден край.

Авторът на четирилогията неспру само до образите на герои като Стоян, Лазар и Борис Глаушеви, като Султана и Ния, като Рафе Клииче и Райко Вардарски. Той извайва образите на гъркомани и сърбомани, на всички тия човешки отрепки, загубили или никога непритежавали чувство за национално достойнство и национално съзнание, с които така яростно конфликтува Паисий в „Хилендарският монах“ и ги сочи на младите поколения, размахвайки по бащински заканително пръст срещу увлечените по „бисерите“ на чуждоземното. Аврам Немтур, Наместника, Таки Брашнаров, Катърката, Йосиф от Рапа и т. н. — тази типология от герои има не по-малко значение за разбиране на основната концепция на четирилогията от опората върху традицията на деците на Султана, хаджи Серафимовата внука, съпругата на бившия селянин казанджията Стоян Глаушев, майката на Катерина, Султана, която винаги прави навреме своя избор, винаги поема своя дял от морална отговорност, винаги има мнение по съдбоносни за семейното огнище въпроси и кураж, настойчивост и воля да ги наложи деспотично над своите близки. А що се отнася до „еничарската“ типология от герои, твърде добре индивидуализирани, неотстъпващи на положителните по художествен блясък и по вяръност на своята характерологична логика, на своята „правда“, тях Талев е извайвал с рядка отговорност пред словото, пред своя талант и пред своята национална мисия, за да преодолее и запрати в миналото едно поведение, заклеямено още на времето от един от любимите му герои Паисий Хилендарски с крилатите думи, които знае всеки българин. . .

\* \* \*

Всичко е много по-сложно в творческия свят на Димитър Талев, отколкото ни се струва на пръв поглед, когато потъваме в атмосферата на увлекателните му романи, забравили всичко на света и тръгнали доверчиво след автора по следите на някоя история. Особено е сложно положението с неговите т. нар. о т р и ц а т е л н и г е р о и. Странно как периодът на схематизма, когато отрицателният герой е черен като дявол, а положителният е надарен с всички човешки добродетели — до такава степен, че в него не можем да открием човека, не се отразява на Д. Талев. Изглежда, той е окончателно завършил своята естетическа сграда, построил е до детайли своята поетика още в началото на 40-те години, когато по думите на Братислав Талев пише „Железният светилник“, за да го завърши в 1946 г. След Девети септември — по неговите много чести признания и по задължителната сякаш за всяко интервю самокритика за „Усилни години“ — на него му се налага да се преустройва вътрешно, мирогледно, да усвоява идеите на марксизма-ленинизма, художникът трябва да бъде достигнат от мислителя, от идеолога. За автор на исторически романи това е от особена важност. Колко интензивен е бил този процес на вътрешно преустройство, как задълбочено и съзнателно — като прилежен студент — се е отнесъл Талев към новите задачи, които поставя пред неговия талант времето, личи от следващите му романи. И особено според мен от „Самуил“, където героят е прекалено просветен за механизмите, които гласкат напред историята, и в някои моменти едва ли не отрича феодализма. В четирилогията също се появява добрият, беден, отруден турчин, който в „Преспанските камбани“ предупреждава своя комшия на чаршията за новите золуми, подготвени от ходжата и бейовете; Лейла се влюбва в Борис Глаушев, независимо че брат ѝ е най-злият чифликчия и българомразец в околността — по-късно тя му спасява и живота; Лазар Глаушев намира общ език в затвора с арнаутина, който в духа на източното юначество се възхищава

от комитите и дори им върши услуги — разбира се, срещу съответния бакшиш, но какво става без бакшиш в империята, в „това царство кърваво, грешно“? Борис Глаушев изживява най-голямата си любов в гр. О. с красивата, благородна и изтънчена в чувства и пориви гъркиня; след като всички монаси-гърци са гонили, унижавали и пречили на Паисий със своите обиграни, фанариотски прийоми, намира се един, и то най-ученият между тях, човек, предан на духа, на книгата, на знанието, който безкористно и дружески помага на Хилендарския манах; красивата ларисчанка, която като дете е спасил по пътищата на войната Самуил Мокри, му става достойна снаха, вярна и предана съветничка, без византийското коварство на неговата собствена съпруга, майка на Иван Радомир; в жилите на Ния тече „гръчка“ или влашка кръв, но това не ѝ пречи да посвети живота си на народния водач на Преспа Лазар Глаушев — един борец против фанариотското духовно иго, и т. н.

За автор като Димитър Талев, който се отличава от много наши прозаисти, наметнат като че ли с екзотичното наметало на Юга, летописец на живота на македонските българи, е от особена важност мирогледното преустройство след Девети септември. В неговата родна Македония, в това число и в родния му Прилеп, който се явява в творчеството му като Преспа — разбира се, обобщен, типизиран и индивидуализиран, придобил облика на литературен град и символизиращ по думите на Талев средния македонски градец от оная епоха, — живеят освен българи още турци, малко власи, придошли кой знае откъде, и един коварен фанариот, Наместника, за който авторът намеква, че е гъркоман, че е погърчен и именно затова особено опасен за рода. . . Но действието на неговите романи не се развива само в Преспа — то обхваща цяла Македония, едва ли не целия Балкански полуостров, който е в границите на Турската империя. Героите — положителни или отрицателни — са от различни народности, не само българи или потисници-турци. Смесените бракове са нещо в реда на нещата. Обикновено нещо е българин да говори турски или гръцки, а в по-ново време — френски или немски, ако е от интелигенцията или от търговската класа. Крайно интересно е сигурно не само за българския читател, но и за балканския как Талев изобразява епохата на Българското възраждане или на епичните битки на Самуил, през какъв зрителен ъгъл изобразява той съответната народност — тъй като неговото творчество е документ, който интересува не само българските историци и народопсихолози, но и чуждите — по-специално балканските. Едно може да се каже определено: в подхода на Димитър Талев след Девети септември към миналото няма и следа от националистическа неприязън или недоверие към човека само заради това, защото той не е от своята народност. Чертите и на най-отрицателните му герои, които не са българи, не се разкривяват от само себе си в деформациите на ненавистта и презрението. В черните краски няма автоматизъм, обусловеност от шовинистическо противопоставяне, чуждата народност не е етикет, който вече говори сам по себе си за манталитета на героя. В това отношение в подхода на Талев при обрисовката на герои — небългари — има народопсихологическа подоснова — както е и въобще във всичко, което този дълбок познавач на българската душевност е сътворил през своя труден, пълен с трагични превратности живот. Както българският народ е великодушен, веротърпим, народ — добър съсед, без алчни апетити за чужди територии и богатства, без мечти и идеали да изгради своето добруване за сметка на чужди народи, така и неговият изключителен син Димитър Талев е по интуиция, по кръв, по народопсихологически рефлекс, пълен с доверие и доброжелателство към гърка, влаха, сърбина, към турчина дори когато той не е от ония, които са създали с т р а х а. В „Илинден“ едно от турските села — жителите му са бедни, отрудени планинци — уверява въстаниците, че няма да тръгне в башибозушки бяс против тях и устоява на думата си. Авторът е избрал позицията, която му



дава най-голям простор за творчески търсения, която развързва майсторските му писателски ръце, а не ги скована и рамкира с вродени и придобити предубеждения, недоверие, подозрения и омрази. Неговата широта и търпимост, неговата добросърдечност и човешка топлина обхващат всичките му герои.

А когато те се изявяват като българоубийци като Василий, десетилетният противник на Самуила, като българомразци подобно братята на Ангелика — любимата на Борис Глаушев, и като „чуждите пропаганди“, които кръстосват илинденската земя и сеят терор и вдовишки забрадки, съюзили се с източния тиранин; като върли врагове на своя народ като сърбоманите Йосиф от Рапа и Кътърката, лупени и криминални типове или пък като гъркомани по време на църковните борби като Аврам Немтур и Таки Брашнаров; като надменни турци, хукнали с ловна страст по следите на комитите, за да се напият с кръвта на раята, забравили в своята овълченост дори и това, че те никога не са работили и че без раята ще изпукат от глад — тогава нима авторът е виновен заради тия обективно съществуващи исторически аномалии, чиято жертва на Балканите е бил винаги и единствено като че ли българският народ?

Един балкански писател като Димитър Талев, дълбок познавач на бита и народопсихологията на балканските народи, на тяхната история, на техните възжеления и национални идеали, не може да отмени тоя въпрос — не само защото е засегнат неговият изстрадал народ. За мащабен хуманист като него, излязъл извън границите на нашата родна литература и станал още приживе особен естетически феномен — първо, от балканско, а след това от общоевропейско естество, е не по-малко важно и тревожно това, че човекът може да бъде способен на варварски националистически изяви в най-новата европейска история. Той познава деформациите, комплексите — те са също от народопсихологическо естество, засуква ги с майчиното си мляко всяко дете в империята. Грозни са душевните гримаси на родителите на онова петгодишно турче, което гледа със зли очи Стоян Глаушев, когато той крачи покорно след своя неочакван „работодател“ в турската махала, за да му премести даром камъните. Тия човешки, родителски изкривявания, които са поразили душицата на петгодишното дете и са го подготвили „за живота“: да бъде господар, да мъчи, бие и убива раята — тия отрицателни хуманитарни явления на робството, тоя задушавач не само народите, но особено силно и отделната личност — противоположният на човека морален климат на империята — занимават със своята болезнена, натрапчива власт писателя още от невинните години на неговото детство. Ето как се откроява турчето със злите си очи в цитата, който давам:

„Минувачите бяха редки, мълчаливи; само на един малък триъгълен площад Стоян видя купчина турчета улисани в игрите си. Като минаваха край турчетата, едно от тях, около петгодишно, с протъркани шалварки, впи зли очи в Стояна. Сегне бързо се наведе, взе камък и го хвърли по него:

— Гяур!“

(„Железният светилник“)

Тук човек не може да определи къде свършва религиозният фанатизъм, поразил детската душа, и къде започва кръвожадната омраза срещу българите на бъдещия башибозук; откъде се е взела в иначе бедно облеченото дете тази мечта да бъде господар, да мъчи и ограбва раята, да прекара живота си като нетрудов елемент, паразит и лупен, играчка в ръцете на бейовете като Алията — наемния убиец на Лазар Глаушев, който вижда сметката и на богатството на своя „работодател“ Аврам Немтур. Това дете, вече подготвено да се изявява като нравствен изрод, да няма човешки задръжки, когато мъчи раята и изтребва гяурите, въпреки че само се мярка и бързо изчезва в сюжетната динамика на почти приключен-

ските първи страници на „Железният светилник“, остава като няма въпросителна в съзнанието на читателя, обременено от абсурдната ситуация. Неговите зли очи и ругателният му възглас са един детайл, удачно предаващ мрачната, потискаща Стоян атмосфера на турската махала. Но те са един детайл и към робската действителност, която авторът талантливо описва, към психологията на робството с главния му компонент с т р а х а.

Обръщайки прожекторите на своя дълбок психологизъм, който прави рентгенови снимки както на отделната личност, така и на групите от хора, на отделните класи и социални прослойки, на отделните народности в унизителни за тях моменти, когато те се нахвърлят върху българския народ — главната сила, противопоставяща се на робството, — обръщайки своите изследователски прожектори от раята към нейните врагове, Димитър Талев в същност насочва удара срещу робството. Както срещу това, царящо в империята на османлиите, така и срещу всякакво робство изобщо. Защото този наш автор умее да намесва общочовешките гледни точки, когато разглежда по-частните въпроси за съдбата на един народ под робство, и за мъчителната изява на неговите отделни представители под ударите на ятагана, дебнати от уловките на фанариотите с техния мегаломански идеал за унаследяване на империята.

\* \* \*

Борбата сменя своята основна цел и своя лозунг. Преспанските камбани тържествено са възвестили международното и вътрешното признаване на българската нация и Лазар Глаушев заедно с еднооклия екзалтиран даскал Райко Вардарски основава революционния комитет. Все по-често се чува крилатата фраза „Свобода или смърт“ — особено след фаталната за Македония Руско-турска война от 1878 г. Колко мъчително дълъг, труден и неравномерен е бил този процес — от вековното господство на с т р а х а до бунтарските призови на Райко Вардарски пред бесилото, — можем да си представим може би само от творчеството на Димитър Талев. Той умее да обрисува мудния ход на годините, натрупванията на новаторските елементи в действителността, докато се дойде до техния взрив и до началото на нова епоха. Тук наистина можем да правим съпоставки между него и Иво Андрич, но много внимателно, тъй като нашият автор е по-самобитен, той умее да подхваща балканските и общочовешките проблеми по-отвътре, с народопсихологическата подоснова на българщината. От железния светилник през газената лампа до бакърените листове, които братя Баболевни докарват в града, за да сложат край на занаятите, на еснафите, на високиморалните взаимоотношения майстор — калфа — чирак, край и на патриархалното единомислие в къщата на Султана и началото на отчуждението от рода — този исторически процес, траял десетилетия, е проследен от автора с епическо спокойствие, сюжетна плавност и вътрешно напрежение, което поражда представата за изчерпателност.

Димитър Талев не бърза, той реди привидно мудро своите записки за отишлото си, но под външния пласт на чудесно обрисуваното всекидневие на градеца ние съзираме да крепне идеята за свободата, за смъртта като изкупление на личното достойнство, за саможертвата като път към победата, за героизма и митологизацията на люде като Райко Вардарски, които стават новите знамена на българина. Той държи в своя фокус Глаушевия род, но чрез него следи десетки герои, чиито жизнени пътеки се преплитат с тия на глаушевци. Започнал темата за страха още с началните страници на „Железният светилник“, обрисувал в детайли робската психология, сякаш за да освободи и себе си, и всеки свой читател от нейните вековни напластявания в душите, Димитър Талев показва безкрайните вариации на темата за свободата, чиито светли идеи неудържимо нахлуват в градеца.

Да бъдеш свободен — това означава да имаш правото на избор на своето лично щастие; и Катерина, и Ния могат твърде много да разкажат на читателя за героичното отстояване на своите чувства, на своята любов, на своя идеал за щастие и за богато осмислен живот. В конфликтното повествование на Димитър Талев, където острите кулминации се редуват с плавното течение на годините и назряването на новите сблъсъци, личи колко е трудно на новаторската личност да отстои себе си в борбата с традицията, със законите на един морал, който столетия е саморегулирал народния организъм, но неговите консервативни елементи стават пречка на новите хора по време на Възраждането. Защото да отстоиш себе си означава да се опълчиш срещу самата Султана, а има ли по-голям подвиг, който би могла да направи Катерина заради майстор Рафе Клинче? Това значи Ния да се изправи срещу намусения Аврам Немтур, да дръзне да заговори на него за Лазар и на Лазар за него, на двама смъртни врагове в обществените борби, които могат много лесно да стъпчат цветето на чувствата и да го принесат — единият — Лазар — в жертва на своята мисия на народен водач, а другият — Аврам Немтур, в жертва на своето гъркоманско озлобление срещу всичко и всички, в жертва на чорбаджийското си самолюбие и тираничната си гордост. Но Талев, чиято вселена е нравствено хармонична, не принася в жертва на обществените борби любовта на Ния и Лазар — толкова дълбока, толкова човешка и така извисена от плътското в света на поетичното, но без да мине границата и да отиде в света на аскетичното. Деликатните и сложни извивки на чувствата, разговорът на погледите, докосванията на душите, сблъсъкът на характерите и тяхното хармонично нагаждане един към друг, тяхното оглаждане, за да могат да издържат на един човешки живот — както са издържали Султана и Стоян Глаушев, ето кое е безкрайно важно за Димитър Талев, когато размишлява над любовта между Лазар и Ния, а не докосванията на телата, чийто елементаризъм днес огрубява и прозаизира човешките връзки и ги свежда до култа към секса, стандарта, лукса, насладата от живота. . .

За учителката Руменова от Шумен, току-що дошла в Преспа и орисана да роди дете от Таки Брашнаров — гъркомана, красавеца, прелъстител и чревоугодника, който ще умре от ръката на новия еничарин, сърбомана Кътърката — за тази амбициозна интелигентка да бъде свободна означава да мине през чаршията! А това е скандализиране на нравите в градеца, ужасен шок, предизвикателство към еснафския морал (т. е. към морала на занаятчиите, обединени в своите еснафи).

За Стоян да бъде свободен означава да дойде и да се засели в Преспа. Но само след едно поколение за войводата, обсаден до града в една турска кула, да бъде свободен ще означава да умре заедно със своите момчета — така както преди него Райко Вардарски избира смъртта, за да продължи чрез нея борбата и да се осъществи докрай като личност. Рафе Клинче, Райко Вардарски — за тия герои от подобна типология да бъдат свободни означава да извършат своя подвиг. Него те са избрали — така, както народът ги е избрал, за да осъществи чрез тях най-възвишените си заложби и стремежи.

Творчеството като подвиг, талантът като дълг пред народа, изкуството като най-естественото състояние на личността, издигащо я над всекидневнието — ето какво разчитаме, когато слушаме нервните, накъсани от напора на мятанцата се личност монолози на Рафе Клинче. Но той е имал лошия късмет да залюби вироглавата Катерина — дъщерята на Султана, да извърши с нея грях, а това тя не може да прости нито на него, нито на дъщеря си. . .

Подвигът, героиката на борбата, романтиката на четническия, комитския живот, себежертвата и всеотдайността в името на родината — колкото отиваме към края на четирилогията, колкова по-често ще мислим за тия категории, чийто носител е новаторската, свободна личност, избуяла върху народната нрав-

ственост, върху българщината. И колкото и да е неочаквано, често ще съзираме някоя черта на резбаря Рафе Клинче да се таи в сърцето на някой четник, нармил манлихера и тръгнал да се бори за свободата на народа. Това е така, защото блестящо изваяният образ на човека на изкуството — при това жив и дишащ, от плът, нерви, емоции и страсти — както Лазар Глаушев веднага усеща, е е м а н а ц и я н а с в о б о д н и я ч о в е к . Осъществявайки се в изкуството, той намира там и своята свобода и независимост, и своята опора срещу противоположните на човека и човешкото елементи на действителността. Така пък комитата се осъществява в подвига и саможертвата. . . Изваян реалистично и в същото време легендарно, чрез усещането на мига на подвига, смъртта и саможертвата като раждане на легендата, чийто ореол ще сияе пред поколенията и ще ги води все така в борба за свобода, комитата на Димитър Талев е щастливият, максимално изявил се човек. На него може да се завижда и да се подражава, но той никога не може да бъде съжаляван и оплакван. . . Струва ми се, че върхът на тази идея е въплътен в историята за любовта на Донка и Велко от „Илиден“ — и по-конкретно за живота на учителката, след като е загубила всичките си близки и наистина е станала другарка на орлите, намерила е своя дом и своето семейство в Организацията. . .

\* \* \*

Поколениято на Лазар Глаушев е покрусено от Берлинския антибългарски договор и върху него за известно време ляга тежка апатия — то е докоснало свободата и свободата го е докоснала, след като е победило фанариотите; то е чуло свободата да идва в Преспа, видяло е турците да бягат и след това трябва да започне отново робският живот, отново да носи вечер фенер по улиците, отново да се кланя на поробителя! Поколениято на Борис Глаушев обаче се изгражда характерологично заедно с Организацията, то е неин връстник и нейните принципи стават негови лични принципи, елементи от неговия морал. Народопсихолог по усет, по рождение, а не по книжна подготовка, открил чрез своя творчески процес основните характеристики на българската народопсихология, Димитър Талев разкрива вътрешната динамика на народопсихологическите процеси, застигането, сблъсъка, смяната или просто отричането на едни елементи от други. Страхът, покорството, примирението, лоялното изпълнение на всяка наредба на турчина—чиновник или просто ага; ужасът от самата мисъл за съпротива, борба или непокорство; съзнателното пречене на лудите глави, които могат да докарат в определен период само беля на раята и не могат да поклаят дори един директ на тази гнила, но траяла все пак векове империя и т. н., — тези елементи от душевността на поробените българи, тези черти, свързани с робството, са осъдени да отидат в историята на този свободолюбив народ, през чието сърце минават всички конфликти, болки, търсения и пориви на Балканите. Само рожба на прекалено благороден, великодушен и самокритичен народ, народ, надарен с рядко чувство за самоирония, който сам знае безкрайния сплъск на своите слабости и няма защо други да му ги сочат с желанието на всяка цена да го узвият — както фанариотите раняват десетилетия сърцето на Паисий Хилендарски, — само от този народ може да излезе такъв обективен летописец на робството, както Димитър Талев. Той не обича фалшификацията, не разкроява своите герои, не ги прави по-големи юнаци, отколкото са, но и никога не им притуря повече слабости и пороци, както би се искало това на българо-мразците. Ще бъдат нужни десетилетия, ще трябва усилията на няколко поколения, робската психология ще се проанализира детайл по детайл, ще бъде тълкувана, осъзнавана и стъпка по стъпка преодолявана, докато съпротивата, борба-

та, саможертвата, комитската романтика, подвигът станат новата философия на българина.

Разглеждайки в четирилогията си, в „Хилендарският монах“, и в десетки свои разкази този траял почти век процес, за да придобие ясен народнопсихологически релеф и да бъде разчитан вече от осъзналия се народ, от променилия се народ, от самопозналия се след жестока вътрешна самокритичност, след ужасно и дълго самобичуване български народ, Димитър Талев със завидно упорство и типично нашенско търпение извайва образите на десетки нови хора, на десетки нови българци, които стават еманация на новата борческа философия.

Стоян Глаушев в удушва в самоотбрана хрътката на бея и побягва към града с ужасния, парализиращ психиката и мозъка на роба страх. Неговият инстинкт за самосъхранение го тласка натам, но в оня период на масово овчедушие и покорство дори и това е един малък подвиг, един малък бунт, един човешки порив към свобода и към по-добър, по-справедлив, по-нормален живот.

Султана Глаушева, железният бастион на традицията, най-дълбокият символ на българския култ към дома, на 25 години извършва своя подвиг, като скандализира задрямалото в ориенталския ход на годините градче и хвърля в плесенясалите му води своята нечувано дръзка постъпка да се омъжва сама, да си избира сама съпруг. Тя кове сама своето щастие, но уязвява чорбаджийската си гордост и гордостта на своята класа, като въвежда в порутената от времето хаджи Серафимова къща простия селянин Стоян, който така и няма да се почувствува цял живот гражданини.

Климент Бенков ще влезе сам в общината, за да внесе там нервния си и нетърпелив говор, шокиращ чинно насядалите с броеници в ръце, видели и патили старци. Той ще ги шибя като с камшик, ще стане изразител на все по-ясно преместващата се към новото история, ще умре, храчейки кръв, и ще завещае на сина си Андрея и най-вече на Лазар Глаушев борбата с Наместника. Дълго ще се помнят неговите страстни речи, дълго ще потреперват нощем старците и Аврам Немтур така и няма да може да образува гъркоманска партия — нито в общината, нито в градеца, нито, най-малко, в околността.

В скоби казано, след като човек е чел такъв дълбок анализатор на човека и обществото като Димитър Талев, след като е гледал омаян, като на сън през неговия талантлив микроскоп как текат годините в Преспа от миналото към съвременността, от робството към свободата, от потиснати и примирен с обстоятелствата в империята човек към човека, освободен от всичко това, започнал нов живот и превърнал се в най-сигурен гарант на свободата на българския народ — на него не му е нужно да се запознава нито с Прилеп, нито с Битоля, нито с Охрид, нито със Скопие, нито с живота в другите български градове до Освобождението от 1878 г. Той е видял благодарение на македонския чародеец в малката капка цяла България!

Няма герой, пълнокръвно и по талевски вдъхновено изваян, който да не внася своята лепта — кога малка, едва забележима, кога по глаушевски огромна — в процеса на вътрешно освобождаване на роба от оковите, които са му наложили османлиите, но и които сам си е налагал в тъмните начални векове на робството, за да оцелее, за да се съхрани сред азиатската жестокост и ислямския фанатизъм. Димитър Талев се вслушва със своите изтънчени български сетива в душевността на своя народ. Той разкрива как робът вече не само че не се парализира от страх, когато срещне в полето турчина-бей, но го гледа надменно, право в очите, без да мигне, без да трепне. И още нещо: земята под краката на агаларите заканително тътне, гъркоманите и фанариотите са разгромени, сред българите — носители на най-прогресивните вехния в империята, издигнали дори лозунга за автономия на Македония, за да покажат на дело уважението си към другите народности в нея — се заражда нещо ново. Нека го наречем И л и н

денско. Става дума вече за нов народопсихологически етап, за скок, подготвен търпеливо, ваян години наред от поколението на Лазар Глаушев и Райко Вардарски. Бившият роб, въоръжен с нови идеали за човека и смисъла на живота, за щастието — свое и на народа, издига за своя върховна жизнена цел подвига, юначеството, комитската, харамийска романтика, борбата.

Започва надпревара по пътя към подвига и саможертвата, настава велик за българите момент. Като че ли цяла ера е отминала — и тя наистина отминава. Докато в освободената част на родината вилнее байганъвщината, в Македония героиката става доминираща черта на потеклия в ново русло живот. Покрусата от разромя на Илинденската епопея е голяма — но не от такава естество, както на Априлската. Организацията запазва своите кадри, мястото на убитите герои не остава празно, Донка замества Велко и тя съвсем не е единствената жена, която заема мястото на убития си мъж. Децата растат с харамийски идеали — напред, пред тях е Македоно-Одринското опълчение, те също ще сложат кости за свободата на България.

Живата снага на един народ не може да бъде никога разкъсана. Загубата на територии, които са били обект на десетилетна експанзия, съвсем не означава механично, автоматично откъсване, загубване или противопоставяне на народопсихологическите етапи, тенденции, процеси. Именно затова творческият подвиг на Димитър Талев може да бъде сравняван и анализиран съвместно с този на Иван Вазов от „Под игото“ и на Захари Стоянов от „Записки по българските въстания“. Така, както Априлското въстание и творбите по-късно за него са оказали своето влияние върху съзряването на македонските българи, ускорили са еволюцията на роба към свободния човек с Ботевия идеал: „Свобода или смърт!“ — по същия начин, от своя страна Илинденската епопея нахлува със своята героика и романтика, с безбройните подвизи, саможертва и юнашки деяния на илинденци в душевността на целокупния български народ.

Този за съжаление шаблонизиран от нашата публицистика израз — „целокупния български народ“, който Талев често употребява в публицистиката си през 30-те години — в същност има твърде дълбоко значение. Изглежда тези, които първи са го употребили като израз на своя чист възрожденски патриотизъм, са имали точно това пред вид: че българският народ независимо от това, дали се намира в границите на българската държава или не, е целокупен в народопсихологическите си изяви и чаяния, че народният организъм не може да бъде разкъсан от телените мрежи на границите, че това, което става например в Битоля или Серес по време на илинденските звездни мигове на нашата нация, не може да не резонира в Свищов или Велико Търново, в Пловдив, Сливен, Сопот или Карлово.

Като търпелив майстор-народовед, строител на българската душевност и трагичен пророк за бъдещи преめждия, Димитър Талев е иззидал тухла по тухла романа „Илинден“, влагайки във втория му план, който свободно разчитаме зад сюжетната динамика, своята идея за приноса на илинденци в съкровищницата на българския дух. Те са по хайдушки, по ботевски красиви, юначни, мъжествени, жилави, издръжливи на глад и жажда, на мъчения и на наложени в името на дълга самолишения и самоотречение. Борбата за свобода за тях е един безкраен процес — и едно поражение по пътя не може нито да ги сломи, нито да обърне очите им назад, към отреченото минало на унижителното примирение с робството. Предателите все по-рядко се срещат, редиците са единни, въстанието зрее сред народа — и нито Гоце, нито Даме, нито кой да е друг ръководител може да го спре, предчувствайки поражението. Процесът се саморегулира, всички български стихии са се надигнали и тях вече не ги интересува дали ще победят или ще бъдат победени. Робът се бори

за свободата — ще дойде българското време, когато свободният ще поведе борба за съвършенство, ако перифразираме крилатата фраза на Яне Сандански.

Вслушвайки се във вътрешните звукове на лавината от революционен ентузиазъм, описвайки чрез десетки епизодични герои, случки, събития и ситуации, Димитър Талев не само изобразява, не само портретува тия къси и тревожни илинденски дни и нощи. Той дописва нравствените, социалните и най-вече националните завешания на борците. Проявява се като превъзходен познавач и тълкувател на масовата психология, но това е, защото той познава народопсихологическите пружини и натрупвания, които довеждат до тоя неконтролируем от никого взрив на народно негодувание. Амбицията му е да опише масата — но тя не е за него разгневена тълпа, тръгнала кой знае накъде, не е стихия, която е способна да се нахвърли в отмъстителен бяс върху другите народности. Напротив, точно тогава, в тия върховни дни се разкрива в своя блясък моралът на българина, неговото великодушие, вроденият му хуманизъм, омразата му срещу всяко насилие и неправда. Особено силна, когато излиза от неговите редици. Тази демократична маса от хора, която провъзгласява Крушевската република и която е така дълбоко антимонархическа, че съумява да парира дворцовите домогвания на Фердинанд и да не му позволи да лови риба в мътна вода, не търпи вождове от бонапартистки тип, сатрапи и новоизлюпени тирани. Особено силно е разкрил това Димитър Талев в следващия роман — за Борис Глаушев Милостивия. В съответствие с основния замисъл на „Илинден“ да портретува епопеята, да разкрие колективния образ на въстаниците и да обрисува вътрешните пружини на това изумително в историята на българския народ движение, Димитър Талев е построил романа мозаечно — нещо рядко за епик от класически, Толстоев тип като него. Сюжетните линии се събират и разминават леко и непринудено, нередко развързките просто се съобщават, защото напират нови събития. Героите се срещат и разделят, обичат се, борят се, умират или побеждават, но авторът няма нито търпението, нито възможността да надникне до дъно в техните характери, да изчерпи детайл по детайл жизнения им път, както прави това в „Железният светилник“, „Преспанските камбани“ и донякъде в „Гласовете ви чувам“. Талев-баталистът, който описва с рядка вещина толкова много Самуилови сражения, нетърпеливо измества Талев-психолога и характеролога, майстора на плавното епическо повествование. Действието се развива ту в Преспа, ту в полето, ту в предпланините, ту в гнездото на орлите, където се срещат, залюбват и оженват Донка и Велко. Борис Глаушев взема така старателно уроци по вържана борба и четническа тактика, че образът му се мени пред очите ни.

Въпреки че е притеснен от прекалената събитийност на романа „Илинден“, авторът съумява да обърне внимание на характера на Борис. Перото му отново става пластично, с леките артистични импровизации, свойствени за него, когато твори в мигове на най-голямо вдъхновение — и така той успява да извае още един Глауш — както го нарича някога баба Султана, когато той се намира на Ния след дългогодишно безплодие и хиляди мечти за рожба.

Чрез неговия образ Д. Талев хвърля мост към следващия роман от поредицата, която има всички елементи на семейна, на родова хроника, но семейното и родовото се анализират и изобразяват в унисон с общественото. Талевият реализъм в поредицата притежава такава социална широта и целеструеност, благодарение на която авторът успява да каже всичко за човека, семейството, обществото, нацията и епохата в отрязъка от времето, което лежи в неговия фокус, разказвайки за живота на Глаушевия род. Като опитен диригент писателят по-виква ония събития, подчертава ония интимни или определено политически моменти, които ще сложат передния детайл върху портрета на народа в дадената епоха. Именно така той се домогва до динамиката на народопсихологическите процеси и успява да обрисува народен портрет в движение, в преливане и в доизживяване на пропуснатите етапи.

Образите на героите носят конфликтите на своето време, но ние ги виждаме и край огнището, събрани в стародавна патриархалност, да обсъждат вечер новините на чаршията, и на чаршията да коментират шокиралото ги минаване на първата жена през нея, и в църквата — и особено в нея, да се борят срещу фанариотите, и в четата — да крачат след войводата Велко, решили вече да живеят в постоянни рискове и опасности, но свободни, борещи се за свободата на народа. Имайки съзнанието за своята трудна мисия и опитността на зрелия писател-епик, Димитър Талев подготвя навреме образа — център на следващия роман от поредицата, новото зърно, което ще носи всички белези на старото, ще воюва за сбъдването на неговите блянове, пориви, национални възделения и социални страсти, но и ще отрича елементите на назадничавост или просто на неактуалност на някогашните идеи за човека и обществото, за пътя на националноосвободителните борби. В това отношение Димитър Талев проявява рядък такт, плод на голяма художническа интуиция. Следващият герой-център постепенно наедрява и застава пред читателя, но той автоматично не измества нито предишния главен герой, нито неговото обкръжение, нито пък може изведнъж да поднесе новаторско съзнание. Така новаторското изроста върху традиционното, но без да тегне върху него скуката на традиционализма, баналността на вчерашните ежедневни грижи и замисли. Именно по този принцип авторът извайва образа на Борис Глаушев в „Илинден“: постепенно оставя на заден план Лазар — героя от борбите срещу фанариотите и образа-олицетворение на приемствеността между църковните и националноосвободителните, въоръжено-революционните борби, и също така постепенно, неотменно като хода на годините изтласква на преден план Борис, подготвяйки го за основен герой на „Глашовете ви чувам“.

Крепящата конфликтност не е по вкуса на Димитър Талев, когато разгръща пред нас живота на хората от Глашевия род и техните борби за лично щастие и народна свобода. Тесногръдият схематизъм, примитивността и елементарността на такава конфликтване не само че е чужд на автора, но той зорко се пази от него, тъй като за нашето Възраждане не е характерен конфликтът между поколенията. Революционерите произлизат често от семейства на даскали, попове или просто на ветерани от църковните борби. Поемайки нови пътища, те не се нахвърлят ядно, с нихилистичен патос върху бащите, а поемат борбата все за същата цел — народната свобода, българската държавност, — но вече с други средства. Борис Глаушев в дадения случай е улеснен и от това, че самият Лазар Глаушев, подтикван от фанатичния и нетърпелив учител Райко Вардарски, поема пътя на нелегалната въоръжена борба непосредствено след победата над фанариотите и еманципирането на българската народност. Той не може дълго да съзерцава действителността, да се наслаждава на победата, успокоен, с чувство за докрай изпълнен дълг, едно че е човек възискателен и с мисия на народен водач, и друго, че самата действителност чрез озверените набези на турските лумпени и криминални престъпници — оръдия на бейовете — категорично настоява за издигане на борбата на нов етап. А един изтънен интелigent като Борис Глаушев, мъчен от трудните въпроси на съвестта, не би могъл да присъствува повече от необходимото според Димитър Талев в „Илинден“. Би нанесъл удар по основния замисъл на автора, би изместил центъра на тежестта от изображението на Илинденската епопея към абстрактните съждения на този много странен, но и много символичен за македонското революционно движение герой.

Този младеж още в детските години не само усеща като дядо си Стоян, но и осъзнава страха, вижда го, надарен с ясновидството на водача на духовете и склонен към абстрактни разсъждения като баща си Лазар. В рамките на романа „Илинден“ неговият образ внася силна хуманистична струя и допълва с ясна и точна шриха портрета на илинденци. Те достойно посрещат на-



чалото на века — техните идеи са на нивото на най-напредничавите идеи, техните подвизи не само ще стреснат Европа и ще я накарат отново да обърне очи към своя „барутен погреб“, но и ще я принудят ревниво да прерови своята духовна съкровищница и да види, че тя е поизостанала хуманитарно от тоя народ, когото е осъдила на робство и който излиза в предните редици на европейската мисъл — независимо че животът му е окаян, беден, икономически и социално изостанал. Началото на века започва с тревожен тътен за Европа — и той иде от Илинденци, българските герои, приели не само идеите за равенство, братство и свобода, за република и за ново социално устройство, но и тръгнали в началото почти пипнешком по новите пътища, по които ще тръгне тя едва през 20-те години. Напред са двете балкански войни, Европейската — наречена още Първата световна война, Октомврийската революция, която ще бъде възпята от сина на беглеци от Кукуш, донесли в София илинденския огън и неукротимата мечта за национални и социални свободи — от родоначалника на социалистическия реализъм, светлия юноша Христо Смирненски.

Възпявайки Илинденската епопея, която не само допълва портрета на българския народ заедно с Априлската, но и вешае новите битки, които той ще води отново пръв в Европа — този път срещу фашизма, Димитър Талев успява да обрисова съкровения вътрешен портрет на Илинденци. Това е най-голямата сполука на неговия роман „Илинден“, на който можем да намерим хиляди кусури, но на който не можем да отречем само едно качество: че той е правдив образ на оная тревожна епоха, че носи духа, идеалите и заветите на илинденските герои и че талантливо открива пътя към следващия роман от поредицата „Гласовете ви чувам“.

Заслугата на Димитър Талев е, че разгръща илинденската характерология върху фундамента на народната нравственост, на завоеванията на „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ — независимо че вторият роман още не е излязъл, той е почти готов в папките на автора. Въпреки че „Илинден“ е едва ли не най-политизираният и документално най-верен на изобразяваните събития и образи, въпреки че в него се явяват като герои редица исторически личности, Димитър Талев не се е изкусил от романа-хроника, не го е актуализирал вулгарно, нито пък е допуснал плоската документалност да окаже влияние върху белетристичната му пластика. Независимо че е бил затруднен, защото върху могъщото му въображение е тегнела историческата правда от не тъй далечната като времето на Самуил и дори на Султана епоха, той е успял да изгради галерия от образи на илинденци, да продължи нишките на родовата хроника на Глаушевци и да обрисова батални сцени на рядка героинка — както и на покрусата от разгрома, на кървави репресии, на башибозушки грабежи и палежи, твърде познати ни от потушаването на Априлското въстание. Но именно в тия страници патосът не намалява, отчаянието не докосва с мъртвешката си студенина извисената душевност на четниците и на героичното население — те се заклеват като Донка върху гробовете на хилядите жертви да продължат борбата. И ако казвам, че Талев разкрива Илинденската епопея като нов връх в изявата на българина и като скок в народопсихологията му, аз имам пред вид именно македонската жилавост и решителност на тия горди българи, чието национално съзнание става още по-крепко, колкото натискът на насилника става по-нетърпим и по-варварски.

Още в „Преспанските камбани“ личи горещото желание на автора — един типичен „градски“ белетрист, ако приложим делението на нашата проза на „селска“ и „градска“ по урбанистичен признак — да разшири териториалния терен на своята епична поредица. В „Илинден“ в това отношение е извършен скок. Центърът от Преспа отива в полето и планините, като особено се откроява малкото селце, където Донка става учителка, снаха, съпруга на юначен войвода, неговя вдовица и активен член на Организацията. Историята на тяхната любов, така

увлекателно разказана, се разгръща на фона на подготовката на Илинденското въстание. Всеки ще жертвува мило и драго, ще дава народен курбан, а войводата Велко — току-що придобитото щастие.

Любовта на Борис Глаушев и Ружа и на Велко и Донка е символична. И двамата братовчеди — Борис и Донка — бягат от града сред народа, а народът тогава е предимно селски; и двамата намират нови нравствени небеса сред тия хора; и двамата са за кратко време щастливи. Те ще овдовеят през илинденските дни — както овдовява целият народ, и цял живот ще носят един белег в сърцето от ония исторически събития.

Всеотдайни в любовта, верни на своите близки, предани на семейното огнище, Велко и Ружа, от друга страна, ще загинат по твърде достоен начин. Велко — превърнал се в легенда, народен закрилник в тежките месеци след поражението на въстанието, когато волите се каляват и характерите укрепват, за да издържат на натиска на многобройните врагове от различни националности, които като хиени се нахвърлят върху българите във времето на погром и терор. Ружа — очаквайки от окопите своя любим, своя стопанин, бащата на първата си момчана рожба Борис Глаушев. Тя може да побегне по-рано, да спаси своя живот, но кой герой на Талев в Илинденската епопея не извършва своя подвиг, за да го притури към героиката на народа? Тя стреля до последния момент, прикрива отстъплението на мирното население и дори на въстаниците, трепетно очаква да зърне любимия образ на своя съпруг-страдалец Борис Глаушев. Така и не го дочаква, завършвайки нелепо за благоразумните, но достойно за потомците, за своята първа рожба младия си живот. Обикнала Борис Глаушев, когато той се бори със смъртта, извадила го от нейните бездни, за да му прелее от своите селски флуиди жизненост и психическа устойчивост, тя му става любим, майка и сестра, закриля го от абстрактните бездни на гърчения и лутания, дава му равновесие и душевна хармония, става за него земята, почвата на народната нравственост в съзряването му на интелигент, мислител и народен водач. Тя прави всичко за него, посвещава му цялото си същество, без да иска нищо в отплата — скромна, душевно щедра, добра и естествено благородна. Тя не дава нищо в заем, за да иска да ѝ се връща. Раздава се, защото е такава народната ѝ, селска натура. Осъществява се, грижейки се за своя стопанин — така, както са се осъществявали майка ѝ и баба ѝ, нейните съселянки. Завещава му един образ-икона — до такава степен още приживе минала от тленното, плътското в неговата духовност, че той я възприема като нравствен пример, въодушевен от спонтанно бликащите ѝ пориви.

Своята изтънчена, трагична любов той ще изживее по-късно в големия град, в обятията на една млада гъркиня, копнееща като него за мир, разбирателство и обич между хората от различните народности в страшните години на терор над илинденската земя. Ангелика ще го чака всяка вечер на балкона, ще му пише писма на френски, ще го докосне с омаята на сложна чувствителност и още по-сложна душевност, ще извърши и тя един подвиг за него, за своята любов и за своята личност. Тази романтична история е не само до детайли описана в „Гласовете ви чувам“, но влиза в цялостната концепция и на този роман, и на поредицата. Защото Ангелика — дъщеря и сестра на буржоазни националисти, отрича националните вражди, прекрачва бариерите от омрази, изолационизъм и терор и тръгва смело след своята любов, защитавайки правото си на лична човешка изява в тия нечовешки времена.

Автор, който умело и деликатно преплита интимните и обществените линии, за да ги слее в един възел и да разкрие по този начин епохата и човека от най-различни зрителни ъгли, Димитър Талев и тук е верен на себе си. Както срещу любовта на Ния към Лазар Глаушев стоеше баща ѝ — гъркоманът, така сега срещу любовта на Ангелика с българина, член на ръководния комитет на Орга-

низацията, стои баща ѝ, стоят братята и — също ръководители, но на гръцките андарты. Тази чудна девойка ще заплати с живота си своето право на любов в жестоката епоха. Нейното самоубийство е най-острата критика на новите балкански поколения срещу националистическата ръжда на вековете, полепнала по снагата на народите и отричаща правото на отделния човек на избор на своето щастие.

Но Талев не остава само в тая идейна рамка, а рисува отношенията на двамата влюбени в цялата им човешка сложност и дълбочина. Дързостта на Ангелика в любовта няма нищо общо с блудството, с лекомислието на жената, за която връзката с мъжа е едно приклучение без морални последици. Като че ли тя е дала обет пред любовта и това вече я кара да пренебрегне фалшивия срам, лицемерната маска на градското филистерство, престурките, предрасъдъците за доброто поведение и доброто възпитание. Тя е чиста, добра, свенлива, но не се срамува от своята любов, издигнала я като философия в тоя настърхнал, враждебен към човека свят. Именно затова в нейната любов, която стопля страниците на този трагичен роман, няма пикантерия, екзотика, авантюристичност — въпреки че цялото ѝ развитие върви по линията на романтичната изключителност. И двамата герои се разкриват изцяло — Ангелика само и единствено в наистина фаталната за нея любов, Борис Глаушев — като страдалец за хуманистичната идея, който не може да не пролива кръв в борбата с враговете, нахвърлили се като бесни кучета от всички страни върху поробените българи след Илинденската епопея. Двамата млади са жертви на епохата — Ангелика се самоубива, а най-възвишената, най-съкровената същност на Борис Глаушев умира, без обаче той да се пречупи и да прегази своите човешки и национални принципи, ставайки може би още по-голям враг на всичко шовинистично, на всяко робство и на всички прегради между народите.

Въпреки че Борис Глаушев се изповядва пред себе си, че гръцката му приятелка му е разкрила любовта — отдавайки му се със страстта на своите двадесет години и с прелестта на градска девойка, която не изпитва свян и срам, когато трябва да извърши великото тайнство, за което е мечтала много години, четейки романи и бленувайки за единствения, който ще дойде и ще я вземе — той не може да забрави Ружа. Не само защото му е оставила мъжка рожба, която Ния отглежда в дома, в който той е израснал, в град Преспа, където се срещат някога Султана и Стоян Глаушев.

Ружа остава в неговата душевност, настанява се трайно в нравствената му ценностна система. Тя завинаги ще бъде един корен, който ще го държи здраво привързан към земята, към първичното, към народната нравствена традиция, към българщината, избистряла се и кристализирала векове, за да я срещне той великолепно олицетворена в това мило и добро селско момиче, което се чувства така тъжно и самотно в град Преспа.

А Борис Глаушев? Защо за него и Ружа, и Ангелика извършват своя подвиг, с какво е заслужил той да му посветят младия си живот — дали по всесилната воля на автора или тук има нещо по-дълбоко, което обяснява и чувствата на двете девойки, и обаятелността му изобщо — на него, родения със златната звезда на избраника от Ния, мечтала и страдала за неговото раждане 18 години! Но Борис Глаушев в последните два романа на четирилогията носи голямата идея за милосърдието, за любовта между хората, за дружеското начало в общуването на народностите, за непостижимо високата цена на човека в това време на кръв, терор, инфлация на живота, националистическа озвереност на другите срещу българите и изтласкване на правата на човешкото сърце от дълга, саможертвата, подвига, борбата — у комитата. Той не е безпочвен интелгент и смешен апостол, тръгнал да проповядва хуманистични идеи на убийците, насилниците и лумпените от рода на Йосиф от Рапа. Нито пък е способен да отрече револю-

ционната идеология, въоръжената борба на народа за своите закони и свещени права, за свободата, която единствено може да оправдае проливането на човешка кръв. Напротив, неговият морал е революционен и тъкмо защото е революционен, непостижимо извисен за случайните и безотговорни хора в борбата, той така бързо печели обаянието на четниците, сред които попада. Най-големият му страх е те да не започнат да стрелят по-често, отколкото е нужно, да не би това време на нечуван терор да породи и у тях подобна реакция, да не би и за тях да поевтинее великият човешки живот. Неговият принцип е да се опитат абсолютно всички средства и методи, преди да се стигне до кървавата развързка. По време на подготовката на въстанието го критикуват за неговата мекушавост, за „бесплодните“ му умувания, за християнското му милосърдие — твърде безпочвено и най-вече вредно за революционния процес в ония нагорещени, стихийно препускащи към илинденската си кулминация дни. За да съзрее по-бързо характерологично, да стане революционер не само по идейни убеждения, но и по морал, да се приземи и да попадне на по-твърда почва, революционният комитет на Преспа го изпраща в четата. Той става комита, възмъжава, стреля и по него стрелят, попада за първи път между кошмарната граница на живота със смъртта, влюбва се и се оженва за своята самарянка, съдбата му крива по неподозирани за Лазар и Ния, тревожни и страшни с неизвестността си пътища. По-късно той, оздравял, възмъжал, слегнал вътрешно, юначен и решителен, попада в окопите на Илинденската епопея, за да бъде пленен, осъден на смърт и свален от бесилото от хубавата и милостива Лейла. Като образ-идея, като герой-хуманистично присъствие, като човек, символизиращ принципа за любовта и милосърдието към ближния, които съвсем не са безпочвена и остаряла християнщина в ония тежки дни, той се разгръща в „Гласовете ви чувам“ — може би най-тъжния роман на Димитър Талев, роман за тъмните и страшни години след разгрома на илиденци. Именно тогава, когато и сред Организацията си пробива път терорът — разбира се, като отговор на жестоките репресии и на дейността на чуждите пропаганди — неговият прякор Милостивия става символ на ново течение в обществено-политическия живот. Него го иронизират, подиграват го, сочат му трупове на избитите българи, фактите за свирепите походи на националистически чети, които шетат по Македония в зловец сговор с турския насилник — и той сякаш отговаря на всичко това с думите: толкова по-добре, щом човешкият живот до такава степен е поевтинял, пак ние, българите, страдалците на Балканите, носителите на най-прогресивните веяния, трябва да дадем пример, да посочим изход, да станем обединителен център против мракобесието, полицейщината, свирепия национализъм и анадолското варварство. В извисения му хуманизъм има рядка борбеност. Това е атакуващ, целеустремен, действен, а не абстрактен хуманизъм, въпреки че носителят му така често се губи сред мътилката на абстрактните разсъждения.

Още като дете крехък и болнав, с душа добра като на Ния, със сърце на християнски мъченик и апостол, Борис Глаушев прекарва сякаш през себе си страданията на тая земя, готов е да поеме нейния непосилен товар, да загине, но да попречи на другите да се изтребват. Някога, когато още е жива баба Султана, на която той е последната радост в живота, той заболява от изконния, тъмен, вроден страх на роба, психиката му я атакуват депресиите на робството, тя е обременена с греховете на възрастните, събрала в себе си сякаш историята на кланетата, униженията, старите и новите спомени на раята. Животът му едва мъждука — с пламъчето на светилника, за който така тъгува Султана; толкова стихии има, които могат да го угасят, че Ния и Лазар загубват мир и спокойствие от тревоги за него. Той ги плаши с прекалено умните си, недетски въпроси — сякаш нетърпеливото илинденско бъдеще говори през устата му. Със своята изострена свърхчувствителност той сякаш е символ на всички деца, към които в дните на неговото

появяване на бял свят се е обърнал с екзалтирания си призив учителят Райко Вардарски. Когато съзрява, склонен към мъчителни самоанализи, той често по-тъва в потока на усложненото си съзнание, търси там своите нравствени опори, гони звяра от себе си и поощрява човека в себе си. Самовъзпитавайки се, доизграждайки се под влиянието на революционната действителност, той не само унаследява нравствените принципи на баща си Лазар Глаушев, но ги усложнява безкрайно, за да бъдат в състояние да отговарят на безкрайно усложнената се обществена обстановка, на новия човек, обременен с толкова много комплекси, но освободен завинаги от един: комплекса за малоценност на роба, който караше дядо му Стоян Глаушев да трепери като лист от кехаята Осман. Върху него и неговото поколение, доказало през Илинден, че е достойно за бащите, разгромили фанариотите и защитили българското име, се стоварват ужасните зигзаги от най-новата история на Балканите, върху това парче земя се кръстосват всички противоречия на Европа, в народните рани бъркат всички съседи и всички велики сили. Няма я като едно време надеждата у дядо Иван, в България царува Фердинанд и неговата маниакалност и кобурготска безотговорност носят нови беди на брата роб — като че ли са му малко другите. Организацията не е единна, Гоце Делчев е мъртъв, а Даме Груев прави закъсняла преоценка на автономистката идея. В полето шетат андартите, насъскани от турското правителство. Все по-определено започва да се усеща злоещото присъствие на още един враг, който действа изтънко, по-хитро дори от фанариотите, планира за десетилетия напред своята пропаганда: великосръбския национализъм. Той купува сега засега лумпени като Йосиф от Рапа и Кътърката, също и бедни хорица от планинските райони, затыпели от труд и мизерия, обезверени от пораженията, недоумяващи защо се брани все още от някои ръководители идеята за автономия на Македония. Но ще дойде ден, когато в мрежите му ще попаднат къде-къде поедри риби. . .

Всичко това, което от „Илинден“ тече в „Гласовете ви чувам“ и доминира в тоя последен роман на поредицата на прилепския представител на българския художествен гений, се стоварва върху психически лабилната, но подчинена на железни нравствени правила душевност на Борис Глаушев. Най-автобиографичният герой в творчеството на Димитър Талев — според неговите недвусмислени признания, — той се оказва способен да изнесе проблемния товар на „Гласовете ви чувам“ и отчасти на „Илинден“. Тия два романа са обединени не само от него, но и тематично — Илинденската епопея и нейните последици. Те изтласкват на заден план Димитър Талев — битоописателя, търпеливия ваятел на образи от типологията на Султана, автора, който се интересува твърде много от динамиката вътре в българското семейство, от конфликта снаха—свекрва (Султана — Ния), от началото на разпадането на родовопатриархалната нравственост — още поболезнена за македонския българин, тъй като съпада с изселническия поток, който тече десетилетия наред към България. . .

В рамките на четирилогията можем да отделим две дилогии — „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“, от една страна, и „Илинден“ и „Гласовете ви чувам“, от друга. По всеобщото мнение — читателско и литературно — Д. Талев е по-силен като художник, а и като тънък мислител, като проникновен анализатор на българския национален характер — в първите два романа на поредицата. Приемайки тази явна оценка, ние ще извършим голяма грешка, ако подценим следващите два романа. Нашият критерий трябва да държи сметка за различните задачи, които авторът си поставя в двете дилогии, за мащабните събития от най-ново време като Илинденската епопея и нейните последици въобще за българския народ, които запленяват перото на Талев и сами го карат да постави ударението на друго място, за да не принизи описваните събития с дребнотемие, претенциозен психологизъм, периферийност. За Султана може да се

разказва само в „Железният светилник“, както и за лютата ѝ омраза срещу Ния можем да четем само в „Преспанските камбани“. Наистина Талев мимоходом, с голямо съчувствие и трепетна бащинска интонация отбелязва, че Ружа била нещастна в дома на Глаушеви, че страдала за село, че се притеснявала от крайно тактичните и до максимум идеализираните в края на четирилегията Лазар и Ния, но той не се съсредоточава нито върху нейните скръбни самотнически преживявания в Преспа, нито пък го съблазнява сблъсъкът на селската нравственост с градския начин на живот. А материал за това Преспа му дава — изобилен, още от времето, когато Султана нарича „селяндур“ Стоян, когато той ѝ се изповядва, че му се свири на гайда и му се пее. Друго чука на вратата — на Преспа, и на околните села, и по планинските махали в това време и него — едрото, мащабното, иска да изобрази епикът, заплелен още в детските си години от разказите на прилепчани за ония легендарни дни и нощи. . . Освен това Талев, цял живот свързан с каузата на националноосвободителното движение, запознат като никой друг с конфликтите вътре във ВМОРО, платил скъпа цена на своите увлечения и крайни позиции, намира да направи своята преоценка, да остави не само художественото, но и патриотично завещание.

Борис Глаушев — образ изключително много концепционален, автобиографичен дотолкова, доколкото това може да се каже за герой на Димитър Талев, чиято художествена тъкан е обективирана от него, автономна, развиваща се по своите вътрешни закони — се отличава със своята многозначност и силна политизация. При неговото извайване авторът е сякаш надминал самия себе си. Именно при този герой се срещаме с най-проникновения и най-вдъхновен психоанализ, осъществен под формата на безкрайните, но съвсем не отегчителни самоанализи на Борис. Той обръща пластове на своето съзнание, когато чувството за вина пред човека го тласне отново към бездните на абсурда и подсъзнателните, контролирани до този миг от волята стихии вземат властта и отново го хвърлят в хаоса на обърканите стойности, на станалите съмнителни вечни ценности. Дошъл на този свят с амбицията да не възприема нищо наготово, рядък новатор в индивидуалната си изява, той не е обкръжен с мекия традиционалистичен, възрожденски ореол на своя баща Лазар Глаушев. Той подлага на съд, анализ и съмнение всяка истина, възприета от връстниците му като аксиома от предходното поколение или придобила силата на железен закон, влизайки в ценностния арсенал на Организацията. Чрез неговите титанични усилия Д. Талев защитава правото на всяко следващо поколение на избор на свой път в националноосвободителните борби и хуманистичните дирения и изяви и по обратен, сложен начин внушава актуалността на истините на поколението на Лазар Глаушев, принося му в съкровищницата на националния характер през великите години на смели битки с фанариотите в защита на българщината. Ние не можем да наречем Борис Глаушев нито болезнен индивидуалист, нито хуманист от християнски тип — тъкмо обратното, именно той съзнателно подчинява своята воля на колективната и учудва другите с дисциплината си на четник и на ръководител на Организацията; именно той най-решително и безкомпромисно участва в провеждането на решенията, които ще бъдат обагрени с човешка кръв, когато бъде убеден, че други път за разрешение на конфликта в частния случай няма; именно той (по Глаушевски) участва активно в борбата със сърбоманите, с гръцките националистически шайки, с войводите от бонапартистки тип, които издигат за свое кредо терора и се стремят към лична власт в обърканите и трагични следилинденски години. Той не поставя под съмнение само едно: правото на поробените български народ да се освободи с оръжие в ръка. Това и за него е една аксиома, прокламирана на площада в Преспа от учителя Райко Вардарски в годината на покрусените надежди, прекършените изблици, стъпканите крехки филизи на свободата от търгашеска Европа на Берлинския конгрес. Що се отнася пък до неговото

лично мъжество, храброст, решителност, готовност за саможертва в името на националната кауза, това той демонстрира неведнъж — особено бляскаво, когато остава да се сражава заедно със „смъртниците“ на оня гол връх, откъдето се отива направо в безсмъртието.

Тези страници са едни от най-силните в „Гласовете ви чувам“ — те са и нов връх за народопсихолога и националния характеролог, който много дълго подготвя чрез реалистично отразяване на историческата епоха своя извод за скока в нашата българска душевност, за завършването на възрожденския процес на освобождаване от страха, примирението, фаталистичното безволие и т. н. Омирът елементите на робската психология, напластвани като ръжда векове върху съзнанието на народа. Вече става дума за новия, модерен облик на българина, стъпил в XX в. като свободен сред свободни, достоен за друга участ, решен да върши подвиг след подвиг в ежедневието на своята съпротива срещу насилника и срещу домогванията на великосръбския и великогръцкия национализъм, но да извоюва свободата си. В същност народът е вече вътрешно свободен. Той е доказал през Илинденската епопея не толкова и единствено на света и Европа, не дори толкова на своя вековен поробител, колкото на самия себе си, че се е разделил за вечни времена с всички отживелици и наслоения на робската психология и е прекрачил прага на окончателното формиране на своя нов облик, достоен за идващия с национални и социални сътресения XX в.

Тази идея е блестящо защитена от художника Талев чрез галерия от образи — главни и епизодични, всеки по своему чертаещ своя шрих върху новите народопсихологически процеси, върху новия облик на българина от Македония, който по неведомите пътища на националното става облик и на българина изобщо — нещо, което той доказва през Балканската война, най-героичната страница в борбата му за национална независимост, единение и решителна разправа с петвековния поробител. Тази идея, която пронизва от край до край „Илинден“, като че ли намира своята кулминация, своето блестящо изкристализиране в човешки образи в сражението, в което участва и Борис Глаушев, описано в „Гласовете ви чувам“.

Талантът на Димитър Талев да рисува колективни образи чрез динамичното и умерено присъствие на десетки епизодични герои, да портретува масата, служейки си с находчиви детайли, диалози, случайно уж подхвърлени или дочути реплики, мигновено зафиксирани изключителни ситуации, сцени на мъжество и героизъм, които траят точно толкова, колкото е нужно, за да характеризират колективната героинка и веднага след това да освободят място за напирашите нови случки и нови герои, които също настояват да бъдат видени и чути от автор и читател, от народа като опълченците на Шипка — той рядък талант на Димитър Талев тук се е реализирал най-вдъхновено. Тук индивидуалният психолог, който следи отблизо душевните лутания на Борис Глаушев, потресен от самоубийството на Ангелика и възненавидял за вечни времена всички прояви на национализъм и вражда между народите, рисува своя любим герой в изключителна ситуация, сред изключителни хора — нови българи — сам изключителен, намерил най-послед своята правда, очертал главната посока на своя млад живот с кървава диря. . .

Майсторът на батални сцени, който не позволява на читателя да си поеме дъх от напрежение, от сюжетна задъханост и сгъстеност, когато чете „Илинден“, тук се намира в своя нов апогей, пренесъл конфликта на националноосвободителната борба от град О. в планините, където винаги българинът е решавал своите национални проблеми. . . Тук народопсихологът прави своите изводи и наблюдения, използвайки познанията по масова, колективна психология и своя белетристичен талант да ги изобразява чрез точно, лаконично и ясно зафиксирани от прецизната му камера човешки образи. . . Тук патриотът Димитър

Талев, автор свободолюбив и поклонник на свободолюбивите и героични натури, рисува патриотизма на българина като основна движеща сила в неговото поведение — патриотизъм, който възвеличава личността и ѝ позволява да разцъфти, да се изяви всестранно и по ботевски мащабно, вместо да я обезличи, автоматизира и направи само една малка бурмичка, както е при фанатичните националистически движения. Тук Димитър Талев, писател-реалист от особена категория, с революционна романтика, умерена идеализация и влечение към мащабните изяви на човека в името на родината рисува навлизането на българина в такъв стадий от неговото развитие, когато героиката става негова типологична черта, а подвигът — ежедневие на гордата и освободена личност.

В същност той никога не е обичал скучния и досаден, педантичен при изобразяване на фактите, но безпомощен пред сложните извикви на човешката душа реализъм, чужди са му били винаги самоцелното битоописателство, неосмислената от голяма и ярка концепция събитийност, самоцелната обстоятелственост и описателност. Неговият реализъм е от особена категория — може би защото вътре в него тупти сърцето на патриота, извисява го мислителят, който проявява такъв траен интерес към националното своеобразие в литературата. Скръбният прилепчанин е усетил още на младини на свой гръб колко струва националната неправда и до какви деформации довежда тя и личността, и нацията в годините на борба за изправяне греховете на „цивилизована“ Европа към българския народ. Неговите образи греят с възрожденска топлина, те са достоверни — наистина до педантизъм сверени с епохата, в която са живели, но излъчват обаянието на изключителните хора благодарение на хуманистичната им концентрация. Описани в строго определен отрязък от време, деца на своята епоха, те са в същото време до такава степен извисени над нейната временност и преходност, че и днес, и винаги ще говорят на българския и чуждия читател за любовта и омразата, за робството и свободата, за щастието и трудните пътеки на личността към него, за смъртта и чистото съзнание на цялостно осъществения човек пред нея, за подвига на бореца, жертвувал себе си в името на големи национални, социални и всечовешки идеали и никога не заровил нос в дребнотемията на своето всекидневие, не залостил еснафската порта на къщните хоризонти пред тревогите на своята съвременност, неизвинил нито един път своето малодушие или друга слабост с обстоятелствата. . .



## БЛАГА ДИМИТРОВА

ПЕТЪР ВЕЛЧЕВ

Блага Димитрова измина дълъг път в българската поезия. Много и различни епохи от нашия обществен и духовен живот участваха във формирането на нейната личност и творчество — крушението на „света от вчера“, предизвикан от Втората световна война, социалната буря на Девети септември 1944 г., летният младежки кипез на бригадирското движение, мрачната култовска зима от 50-те години, жителният пролетен вятър на Априлския пленум, културният разцвет на 60-те години, зрелият интелектуализъм и контактът с чуждестранни духовни феномени от 70-те — 80-те години. Бл. Димитрова винаги се е стремела да бъде в крак с времето и затова множество събития от вечноменящия се образ на света оставиха следи в нейната лирична биография. За нея поетичното изкуство е път през годините, представа за движението на човека през пространствата на живота и епохите на историята. Като малцина български лирици Бл. Димитрова успя да създаде поезия от всяка своя възраст, от всяко преживяване и пътуване, от всяка нова стъпка на своя вечно търсещ дух. В този смисъл едва ли има друг наш съвременен поет, у когото понятията „жизнен път“ и „творчески път“ да съвпадат до такава степен, с такава неотменна последователност.

Бл. Димитрова отдавна нарече себе си „сама жена на път“. И ние ѝ повярвахме, и тази фраза даже стана част от всекидневната ни реч. В нея поетесата вложи цялата дързост на своята романтична натура, цялата си болка и тревога за женската участ „във тоя свят все още мъжки“. Навярно все още не са престанали някои иронични усмивки спрямо подобни декларации. И това е съвсем естествено, защото нашият свят е „все още мъжки“ и по всяка вероятност ще бъде такъв още дълго време. Бл. Димитрова обаче продължи със завидна последователност и гордост — които ни карат да си спомним за великата ѝ предшественица Багряна — да следва избрания си жребий:

Сама жена на път.  
Най-тихите и храбри стъпки  
по унизената земя,  
която също е между звездите —  
сама жена на път.

Тези стихове далеч не са само един феминистичен манифест. Те ни разкриват смисъла и целите на едно поетично поприще. Зашото в творчеството на Бл. Димитрова изрази от рода на „експедиция към идния ден“ и „пътуване към себе си“ се оказаха много повече от обикновени заглавия на книги. В тях се съдържа квинтесенцията на онзи непрекъснат самоанализ и самосинтез, които характеризират творческия натюрел на поетесата. Те са формули, разкриващи същността на нейната зряла лирика. Дори един бегъл поглед върху създаденото от

Бл. Димитрова между стихосбирките „На открито“ (1956) и „Пространства“ (1980) свидетелствува, че идеята за пътя, за пътуването е не само ключ към нейния поетичен свят, но и принцип на неговото художествено изграждане. Пътят е онова архитектурно ядро, което като магнит привлича около себе си всички теми и мотиви в творчеството на Бл. Димитрова.

Пътуването е заложено в самата ѝ биография. Родена в Бяла Слатина, отраснала във Велико Търново, учила гимназия и университет в София, завършила аспирантура в Москва, участвувала като бригадир в строежа на Хаинбоаз, живяла в Родопите, пътувала в почти всички европейски страни и в Куба, прекарала известно време във Виетнам, Бл. Димитрова превърна пътя в своя съдба. Самата тя се мъчи да си го обясни с помощта на контраста:

Родих се в малък град и в малък дом,  
под плитката зелена на лозницата.  
Затуй е тъй голяма мойта жажда  
за света голям.

Не можем да не забележим, че почти всички поетични книги на Бл. Димитрова са изградени като своеобразни п ъ т е п и с и. Всяка от тях напомня пътешествие в някакъв нов, непознат дотогава свят. В стихосбирката „На открито“ (1956) това е разнообразният и чудесен свят на природата. Поетесата го открива сякаш за първи път подобно живописец, който — след като дълго е рисувал в ателие — преминава към „пленер“. Лирическото „аз“ бяга от тясната и гнетяща килия на стаята, за да се озове сред могъщия контур на планините, сред водата прохлада на леса. То копнее:

...облаците с чело да пробия,  
да обърна вятъра със гръд,  
върхове незнайни да открия  
и от никого неминат път.

Сборникът „До утре“ (1959) е пътуване в страната на любовта — едно царство на делнични чудеса и мънички тайни, на интимен уют и възвишени мечти. Това пътуване носи радостни изненади и горчиви разочарования, то ни дава представа за вечност и чувство на неудовлетвореност. За Бл. Димитрова любовта е израз на нравствен максимализъм, тя е полет в бъдещето, в неизвестното, в загадъчното пространство на човешката душа:

Сърцето ми подслушва всеки полъх още неповял,  
на който ти не подозираш даже произхода, името.  
Отгатва всяка сянка, сам преди да си я осъзнал.  
Прониква във загадъчното царство на неуловимото.

Сърцето ми се е превърнало в радар.

И неслучайно наред с любовните стихове в книгата „До утре“ са включени творби за бъдещия полет на човека в Космоса. Някой би могъл да се учуди: какво общо има между малкия, камерен свят на любовта и големия, универсален свят на Вселената. Но поетесата търси преди всичко нравствени цели в полета на човека към дълбините на познанието. За нея покоряването на пространството може да има смисъл само като покоряване на междучовешкото пространство:

Стигнали незнайни висини,  
пили от пространства ненапити,  
може би неволно утре ний  
ще се учим от звездите.

Да излъчваме тъй светлина,  
щедро своя огън да пилеем  
и сред безгранична ширина  
да летим, горим и греем.

Стихосбирката „Светът в шепа“ (1962) е вдъхновена от реални пътешествия по широкия свят. И може би затова тя е истинска ода на пътя и пътуването. Пресъздавайки атмосферата на различни градове и местности в България и в чужбина, поетесата не толкова се стреми да ни внуши пластиката на виденото, колкото да изрази състоянията на своя дух. Не физическият пейзаж, а идейният мираж, проблясал като внезапно прозрение, вълнува Бл. Димитрова повече от виденията на равнини, реки, покриви, кули, катедрали и улици. Например идеята, че смисълът на всяко пътуване е завръщането:

Ако нямаш праг, от който да излезеш,  
ти не ще проникнеш и в света,  
пък дори да го пребродиш цял.

В стихосбирката „Експедиция към идния ден“ (1964) продължава все същата апология на волното скитничество, но то все повече се осмисля като пътуване към някаква цел, към определен идеал. Бл. Димитрова все по-ясно осъзнава, че в същност не тя върви по пътищата, а те преминават през нея, пронизват цялото ѝ същество. Пътуването престава да бъде стихия на реалното движение и започва да се превръща в смисъл на човешкия живот, в единствена възможност за комуникация с националното пространство и социалното време. Образът на пътя вече добива иносказателен, обобщаващ смисъл:

Пътища неудържими,  
те ме пресичат надлъж и нашир  
и ме правят безкрайна.  
Къртя в себе си  
канарите на страха,  
чистя наносите на навика,  
събарям зидовете на уюта,  
за да отворя простор  
да минат свободно през мене  
ненаситните пътища,  
отправени към идния ден.

Стихосбирката „Обратно време“ (1966) е едно въображаемо пътуване в детството и младостта, в носталгичния свят на спомените. Ако скитането в пространството ни носи радостта от нови преживявания, то пътуването назад във времето само ни натъжава, защото още веднъж ни напомня, че всичко пропуснато на този свят е безвъзвратно пропуснато:

Движението е еднопосочно.  
Върви! А там напред зависи всичко  
от някогашните един-два мига.  
И бъдещето е непоправимо.

Книгата „Осъдени на любов“ (1967) е слизане в ада на Виетнамската война. И тук отново се сблъскваме с нещо характерно за Бл. Димитрова — реалното преживяване на страданието ни ужасява и въздейства най-силно, когато събужда асоциации с онова, което отдавна сме стаили в душата си, в родовата си памет. Пътувайки през опустошената, изгорена от напалм виетнамска земя, поетесата има чувството, че в същност се завръща в многострадалното минало на България и сякаш отново потъва „в пожара на Перушица и Батак“. И тя възкликва:

Не знаех, че трябва да мина  
такава далечина,  
за да стигна по-близо до тебе,  
Родино.

Стихосбирки от рода на „Как“ (1974), „Забранено море“ (1976) и „Пространства“ (1980) могат да се нарекат пътувания в противоречивия и капризен свят на собствените мисли и чувства. Личи стремежът към равностетка на изминатия житейски и творчески път. Много от стихотворенията са интересни с това, че са разработени като вариации или контрапункти на предишни теми (това особено се отнася за книгата „Пространства“). Лирическото „аз“, което някога копнееше да открие „върхове незнайни“ и „от никого неминат път“, сега се опива от „безкрая между четири стени“, където ще живее далеч от суетата на света —

И няма да ми стигне цяла вечност  
на глътки да отпивам сладостта  
на мислите, свободни и безстрашни,  
до висне на свят надникнали в света.

Да пътува, да скита из просторите на света, да търси разнообразието на пейзажи, събития и срещи — е постоянна obsesia на Бл. Димитрова. Пътят е големата метафора, обединяваща всички видения, идеи и чувства на поетесата. Превъплъщаващ се в различни образи, побиращ в себе си най-разнообразни значения — предметни и абстрактни, буквални и иносказателни, — пътят е може би най-постоянният елемент на поетичния ландшафт. Ако прибегнем до помощта на статистическия метод, ще видим, че у Бл. Димитрова едни от най-често срещаните думи са онези, които изразяват представи за пътуване, т. е. за движение в пространството и времето. Например: „път“, „скорост“, „полет“, „ритъм“, „приближаване“, „отдалечаване“, „среща“, „праг“, „хоризонт“, „вятър“, „въздух“, „далечина“, „необятност“, „безкрайност“, „небе“, „вселена“, „време“, „час“, „миг“ и т. н. Това са ключови образи, които създават една особена, постоянно движеща се и променяща се картина на битието. Да вземем например любовта. За Бл. Димитрова тя е пътуване, което обхваща всички посоки на пространството, целия свят:

Аз чувах сърцебиенето лудо на звездите.  
Пресрещах вятър запъхтян, наметнат със листа.  
Поемах идещите силиуети на горите  
и клоните, разтворили обятия в нощта.

Далечината вдишвах на огромна глътка.  
Притисках хребет, облаци, звезди до моята гръд.  
И в стегнатия обръч на една прегръдка  
обхвапах цялата безкрайност на светът.

Първоначално лирическото „аз“ се страхува, че любовта ще го лиши от „пътищата примамливи, и непокорството, и свободата“, но постепенно разбира, че в същност любовното чувство — това е „безразсъдния път на сърцето“, „най-рискования от безбройните земни пътища“. Поетесата изисква от своята обич да бъде не „врабче гнездо“, а „дом на криле“, не „клюмнала стряха“, а „небосвод“. Да живееш без любов е все едно да си „вързан вятър и замръзнал ручей“ и да не можеш да политнеш към небето. Когато любимият я прегръща, тя сякаш усеща цялата огромност на световното пространство и учудена възкликва: „Какви презморски птици в мен запяха!“ Любовта не е изолиране от света, а, напротив, най-пълно, върховно приобщаване към него. Да си влюбен означава да бъ-

деш „в сговор и мир с хаотични, безкрайни пътища, с непреодолима шир“. Много типичен в това отношение — и то именно със своята необичайност и нетрадиционност — е портретът на любимия човек:

Поглед впил в самото устие на пътя,  
там где изгънен се влива в хоризонта,  
ти ме носиш със колата към безкрая.  
И не знам дали от шеметната скорост  
твоят профил със околността се слива;  
взема строгостта на северните хълми,  
те от него вземат спотаена нежност.

И не само любовта се осмисля и добива своя художествена конкретност чрез образа на пътя, чрез представите за полет, скорост, скок в неизвестното. Какво е времето: „Неуловима птица? Рукнала река? Бягащо пространство?“ Какво е споменът, ако не пътуване към собствения ни образ от миналото: „Само крачка назад през годините, за да срещна самата себе си, като своя по-малка сестра.“ Когато иска да разбере какво и носи бъдещето, поетесата пита: „Нови пътища? Песни ли неудържими?“ Или пък: „Кой е най-прекият път до идния ден?“ И, обратно: „Докато стигна до идния ден, има да мина безбройни пътища.“ И т. н.

Чрез образа на пътя Бл. Димитрова е в състояние да изрази всички свои душевни състояния. За нея няма нищо по-хубаво от това „на собствени нозе да бродиш срещу вятъра“. И нищо по-страшно от мига, в който: „Озърнеш се — пред тебе няма път.“ За своята радост от многообразието на света тя лаконично заявява: „Моето сърце е кръстовище на пътища“. Необичайната си житейска съдба тя нарича „дръзко тръгване без опит и без багаж.“ Представата за пътя у Бл. Димитрова е неразривно свързана с рефлексията на личното „аз“. А понякога тя направо се идентифицира с представата за собствената душа: „Изминатият път не си отдъхва, извътре той ме изчегъртва цяла.“ Във въображението на поетесата пътуването към любимия е като някакъв космически полет — вихрен и неудържим, — при който усещаш как:

Пътищата се кръстосват за един миг  
и се разминават  
с такава скорост,  
че срещата се превръща в раздяла,  
усмивката — в сълза,  
мечтата — в спомен.

Една много характерна метаморфоза на пътя е реката. Тя тече от детството, през настоящето, към бъдещето. С помощта на звукоподражателна алитерация (съставена от звуковете на думата „Искър“) Бл. Димитрова почти осезаемо извайва пред нас този образ на времето, осъществяващо се в материя и в пространството, това вечно движещо се битие, напомнящо някакво живо същество:

Искър. . . Самото му име е искри,  
скокове, плискък,  
пръски и риск.

И най-сетне собствения си житейски път, своите делници и празници, попрището си на човек, гражданин и творец, връзката с миналото и вярата в бъдещето поетесата си представя като едно непрекъснато пътуване на фона на родната и родния пейзаж:

Аз съм се доверила  
на строгите, възискателни пътища  
и тръгнах по тях сама.

Навсякъде ме придружава  
верен, могъщ и нежен  
любимият профил на Балкана.

Пътят като една голяма метафора на човешкото съществуване претърпява по-нататък една типична за Бл. Димитрова трансформация. Тя е свързана с непрекъснато засилващата се и усложняваща се рационалност и със склонността към антиномичност на поетичното мислене. В стиховете на Бл. Димитрова стихията на скитничеството постепенно започва да стихва. Възторгът от шеметните скорости и новите впечатления все по-често отстъпва място на скепсис и меланхолия. Във фаустовските монолози на лиричното „аз“ се намесва ехидният глас на Мефистофел. Този процес, започнал още от книгата „Обратно време“ (1966), става доминиращ в две от последните ѝ стихосбирки — „Как“ (1974) и „Пространства“ (1980). Това, което преди изпълваше лирическото „аз“ със вяра и надежда, сега събужда у него страх и неувереност. Някога просторът, въздухът — поради самата си необятност — ѝ даваха чувство за жизнерадост, а сега поетесата тъжно отронва: „Просторът също е огромна клетка.“ Някога тя чувствуваше в душата си „ширина такава — цял свят в нея да се побере“, а днес вече страда от това, че пространството на света се е събрало „нагънато дълбоко в мен, в човешката ми болка, обърнато на буца“. Неосъзнатата радост от битието се замества от все по-тъжно осъзнавана неудовлетвореност от същото това битие. В стихотворението „Безтегловност“ (1962) Бл. Димитрова се опияняваше от „божественото състояние да нямаш земно тегло“. А шест години по-късно в стихотворение със същото заглавие тя вече се чувства „неустойчива, замаяна, разнопосочна“ и е склонна да завижда на камъка, затова че „на мястото си той тежи“. Готова е да пусне корен „макар и в пепелище — само да не мина през света транзит“. Бл. Димитрова е уморена от непрекъснатото надбягване с времето „в борби и пътища, в умуване и книги“. Картината на вечно движещото се и вечно променящо се битие вече придобива друг вид и друг смисъл:

Гузно чувство на транзитен пътник —  
то не ме напуща никога.  
Всичко, дето върша, е преходно.  
Всяко мое впечатление е бегло,  
всяко настроение — отвято.  
Моят дом — чакалня на летище,  
моята любов — прегръдка на перон,  
моите спомени — предаден куфар на багаж,  
моят път — билет със означен маршрут.

Любовта все така се представя чрез образа на пространството, но това е по-скоро антипространство. На преден план излиза тъжната мъдрост на парадоксите: „Ти си на най-космичното разстояние от мен — близостта“, „Прегръдката е кръстопът, на който се разминаваме. За да ме усетиш, трябва да се отдалечиш.“ Страстта към пътуването, която беше копнеж по неизвестното, неразгаданото, сега вече е примирение пред нещо друго — макар и пак неразгадаемо, но затова пък не така неизвестно — смъртта. . . Нашата планета е „едно летище, отворено за всички ветрове“, а човекът е „пътник“, който „при повикване завинаги отлита“. И т. н. Поетесата усеща, че стои на прехода между две епохи, между две житейски пространства и границата между тях — уви! — минава през сърцето ѝ:

Превал  
от младостта към старостта.  
Два възгледа,

два възгласа —  
изключващи се, полюсни, непримирими.  
Два разрача —  
обратни, бягащи един от друг.

Пътуването, тази постоянна обесия на Бл. Димитрова, малко по малко губи своята житейска достоверност и поетична конкретност и се затваря сякаш в границите на собственото си понятие. Поетичните видения все по-рядко съответствуват на реалния свят и все по-често са пътешествия в пространствата на духа.

Последните стихове на Бл. Димитрова се стремят сякаш да илюстрират в един буквален смисъл известната формула на Хегел, че поезията е „изкуство на духа, който съществува само във вътрешното пространство и вътрешното време на представите и чувствата“. Впрочем в това няма нищо чудно. При Бл. Димитрова изкуството на самоизразяването винаги е преобладавало над изкуството на изобразяването. Тя открай време е предпочитала да бъде рупор на идеи, а не рисуващ на картини. Образът на битието в нейните стихове е някак едноизмерен, защото е силно пречупен през вихъра на собствената мисъл. Липсва му пластика, веществен живот. И това, разбира се, е една търсена и напълно осъзната от Бл. Димитрова особеност на нейната поезика.

Образът на пътя не само е олицетворение на идейно-тематичните и художествено-експресивни черти в поезията на Бл. Димитрова. Той заедно с това ни разкрива част от спецификата на творческия процес, защото какво друго е лириката на Бл. Димитрова, ако не едно непрекъснато пътуване в поетиката и стилистиката на стихотворното слово? Пътуване, което познава отклонения, зигзаги, връщания назад, експерименти и в последна сметка — непрестанно, целеустремено движение към нови форми на поетична изразителност. В първите стихове на Бл. Димитрова от 40-те години се чувства Далчевото виждане на големия град. На места се долавят общи черти с двама от по-старите й връстници от същото поколение: Б. Райнов с неговата ирония към еснафското благополучие и В. Петров с грижливия му пастелен рисунок на предметните детайли. В стиховете ѝ от началото на 50-те години лиричното „аз“ е някак безлично, плахо, звучи под сурдинка, както това е характерно за повечето поети от този период. И изведнъж в стихосбирката „До утре“ словото става песенно, изящно, богато на емоционални и образни полутонове. Размерът е класически, римата — дълбока, звучна, неочаквана. Ритмичните синкопи създават плавно течение на стиха и ни карат да си спомним за „Моята песен“ на Багряна.

През 60-те — 80-те години Бл. Димитрова все по-често напуска силботоническото стихосложение, в чието русло дотогава се развиваше нейната поезия. Понякога обаче тя внезапно се връща към класическата метрика и строфика. Общо взето, поетесата отдава предпочитание на белия и свободния стих. В редица творби различа повече на алитерацията, отколкото на римата. Орфичното, т. е. песенно начало постепенно заглъхва, за да възтържествува афоризмът. Все по-очевиден става стремежът на Бл. Димитрова да бъде различна във всяка своя нова стихосбирка. В желанието си на всяка цена да се разграничи както от предишните си книги, така и от останалите поети тя широко въвежда прозаични елементи в стиха, измисля неологизми и т. н. Увлечена от стихийния порив да бъде вечно развиваща се, тя дори рискува да достигне, а понякога и да прехвърли границата, отвъд която словото става маниерно.

Всичко това не трябва да ни учудва, защото е спонтанен израз на вечното скитане, търсене и експериментиране, заложили в самата същност на тази неспокойна натура, за която „всеки празен лист е мъченическо прописване на твоя първи стих“. Тя вечно се въпнува от въпроса: как да изрази всяко ново настроение, всяка нетрадиционна мисъл? И тук не става дума само за познатите на всеки автор „мъки на словото“, а по-скоро за неутолимата амбиция на Бл. Димитрова да бъде оригинална и необичайна:

И преди да започнеш, преди да се хвърлиш  
в това празно пространство на всяко начало,  
и пред белия лист, и пред черния път  
ти се спъваш о камъка с първото:

— Как?

И когато самото движение в ритъм  
те поведе на гръб като кит на вълни,  
ти забравяш заплахи, неопитност, риск,  
ти пред нищо не спираш, освен пред тревожното:

— Как?

Пътят на Бл. Димитрова през дебрите на поетиката е много ярко илюстриран в последната ѝ книга „Пространства“ (1980). Покрай собствената си лирична стойност тази стихосбирка е интересна и с това, че е своеобразна рекапитулация на почти всички търсения на поетесата в областта на формата. Тя напомня антология, и то добре съставена антология, на разнообразни творчески стилове, почерци и ракурси. Тук можем да прочетем и автобиографични, стоплени от живо човешко чувство строфи за близки хора, и хладни, родени в лабораторията на ума, а не в пещта на сърцето сентенции за човешкото битие. Тук откриваме и класически, и свободни стихове, и традиционни, и параномастични рими, и философски разсъждения, и каламбури, и пародии на словесни клишета и т. н. Авторката е разгърнала сякаш цялата си палитра от изобразителни средства, запечатила е като върху някаква „колективна снимка“ етапите от развитието на своето лирично „аз“. И ето след повече от четиридесетгодишно активно и успешно участие в българската поезия и проза тя има самоиронията да изповяда, че в същност днешната ѝ участ е:

Да се озърна — пак на голо,  
на сухо, Косово поле —  
сам-сама,  
в екстаз на начинаеща.

И да тъка пак нова риза  
от земна шарка, лъч и гърч  
между озъбените камъни.

С надежда за прераждане.

А хвърлените прежни кожи  
са явна улика след мене  
за моето опасно лутане.

Поезията на Бл. Димитрова е неотделима част от типичния, български „модел“ на женската лирика, който беше създаден от Елисавета Багряна. Може би най-важната особеност на този модел е именно идеята за пътуването, за скитничеството. Това е преди всичко копнеж за свобода и независимост на женската личност. Това е нейната закъсняла спрямо историческия Фауст, но все пак фаустовка жажда за опознаване на света. Тази идея, която преминава като лейтмотив през цялото творчество на Багряна, изразява общия патос на българската женска лирика:

Как ще спреш ти мене — волната, скитницата, непокорната —  
родната сестра на вятъра, на водата и на виното,  
за която е примамница непостижното, просторното,  
дето все сънува пътища — недостигнати, неминати,  
мене как ще спреш?



Лириката на жената възпява движението, свободата, промяната. По този начин тя възпява своя бунт срещу патриархално-консервативните устои на живота и своя трескав стремеж равноправно с мъжа да се включи в националната култура. Ако трябва да потърсим историческа аналогия за тази особеност на българската женска лирика, ще трябва може би да си припомним, че древните народи, преди да заживеят уседнал живот, са били чергарски племена. И ако нашата женска лирика носи чертите на „чергарска“ волност и непокорство, то е защото чрез нея за първи път българката с дързостта на амазонка се втурва в културата. Този порив крие в себе си риск, изпитание, но същевременно е победа на жената. Той е началото на трънливия път, който отвежда в царството на духа. Знаеше го и Багряна, когато писа през 1925 г.: „Може би сред път ще се сломя.“ Знае го и Бл. Димитрова, която пише през 1965 г.:

Дали ще стигнеш надалече,  
или окаляна ще паднеш,  
дали ще ослепееш от простор,  
не знаеш, но си упорита.  
Дори да те сломят сред път,  
самото твое тръгване  
е вече стигане до нещо.

И в същност това е голямата тайна на митологемата „път“ в българската женска лирика. По друг начин не можем да си обясним истинския смисъл на всички тези повтарящи се образи и идеи, свързани с пътя и пътуването. Бунтът на жената срещу „уседналия“ начин на обществен и културен живот, избухнал така могъщо и прекрасно в нашата поезия през 20-те години, не е загубил своето значение и днес, но напоследък неговите прояви вече не са така първично жизнерадостни. Доказателство за това е не само Бл. Димитрова, но и поетеси от най-младото поколение.

Днес през дистанцията на времето ние виждаме, че „До утре“ на Бл. Димитрова е за лириката на 50-те години това, което „Вечната и святата“ на Багряна е за лириката на 20-те години. Това съвпадение съвсем не е случайно и не се свежда само до литературно влияние. Големият успех на книгата „До утре“ става възможен благодарение на културния климат, създаден от Априлския пленум през 1956 г. Има обаче и нещо друго. В стихосбирката „До утре“ Бл. Димитрова е оптимистка на чувството, каквато винаги е била и Багряна, а в по-късното си творчество тя иска да бъде оптимистка на разума. Пътят, който пое Бл. Димитрова, не зависеше единствено от нейния личен избор. В голяма степен той беше продиктуван от динамиката на съвременното общество, което внесе редица промени в „статута“ на жената. Поставя я пред нови, често пъти неспецифични и неподходящи за нея проблеми.

И затова развоят на Бл. Димитрова, интересен сам по себе си, е поучителен и в контекста на цялостния литературен процес. Поетесата се опита и до голяма степен успя да преодолее мощното гравитационно поле, създадено в женската ни лирика от Багряна. Фактът, че тя съумя да се освободи от влиянието на своята приятелка и учителка в поезията, е едновременно и слабост, и сила на Бл. Димитрова. Слабост, защото по този начин тя се откъсва от изконната стихия на „вечната женственост“, пренебрегна оня прелестен ирационализъм, характерен за женското същество, който гарантира спонтанност на лиричните изяви на жената. И сила, защото чрез това откъсване тя все пак си спечели гордостта на самостоятелен творец, със свой собствен почерк, който разработва традиционно считаните за „мъжка“ работа граждански, социално-политически и философски проблеми.

## ЧЕТИРИ ЕСЕТА

ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАСЕТ

### ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАСЕТ И „ЗРИТЕЛЯТ“

Мисля, че дори и в едно преводно издание на тези няколко есета — минимална част от неимоверната творческа продукция на есеиста-философ, би било необходимо да се представи авторът, който твърде слабо се познава в България. Това представяне, разбира се, няма да бъде пълно, а по-скоро напомняне за твореца, за когото върховната мисия на човешкото мислене е „търсене и откриване на истината в нещата“.

Хосе Ортега-и-Гасет (1883—1955) е без съмнение най-универсалният мислител, създаден засега от съвременна Испания. Философското му творчество, което достига върховете на Хайдегер и Рьсел, е съставено според строго научна система, чийто гръбначен стълб е доктрината за човешкия живот като радикална действителност („Темата на нашето време“) и новата идея за разум — жизнения и исторически разум, — който произтича от разбирането на тази действителност.

Но Ортега е много повече от учен, който създава определена философска система. Той е мислител и квинтесенцията на неговото мислене е търсене на истината, посочване как да се мисли и как да се проявява старание в откриване на същността на нещата. Дейността на Ортега е колосална, защото той не се ограничава само с книгите и вестниците, които издава, а чрез своята университетска дисциплина — философията — поставя в ход една интелектуална офанзива от голям мащаб, чиято цел е да се промени схващането за някои философски, педагогически, социологически, етични, естетически, политически и исторически проблеми, които съставляват скелетът на съвременния живот и по-специално на испанския.

Ортега-и-Гасет научно се формира в германски университети. Престоят му в Марбург — център на неокантианството — е решителен в това отношение. От момента на завръщането му в Испания (1908) започва и усърдната му дейност на интелектуален реформатор на испанския живот. Темата за Испания — основна в творчеството му — го обсебва не само духовно, но и става негова съдба. Защото Ортега е не само съзерцател, констататор, а нещо много повече. Той иска да промени нещата (според собствените му думи) в „страната с най-ненормалния народ в Европа“. Смисълът и посоката на тази промяна е европеизирането на испанския живот, издигането на интелектуалното му равнище.

По това време „поколението от 98 г.“ е в своя духовен разцвет. Но Ортега, макар и в духовно отношение близък на това поколение, не принадлежи към него. Той ще оглави следващото — поколението на Мараньон, Перес де Айала, Пикасо, Хуан Рамон Хименес, които възприемат не само една чисто естетическа позиция, а теоретическа, засягаща в дълбочина интелектуалната строгост на формата — да се поставя проблемът за Испания.

Ортега се устремява и към политическата арена. Основава група с многозначителното наименование „Лига за политическо възпитание“ и сп. „Испания“, чието име като че ли символизира първостепенната жизнена грижа на основателя. Сътрудничи и в основаването на „Ел Сол“, вестник с най-голяма политическа тежест в испанския политически живот преди Гражданската война. Това е за известно време. Впоследствие Ортега ще даде гръб на политиката.

През 20-те години Ортега-и-Гасет се превежда в цяла Европа. Появяват се големите му книги и есета: „Безгръбначна Испания“, „Темата на нашето време“, „Дехуманизацията на изкуството“, „Мирабо или политикът“. През 1923 г. основава и ръководи сп. „Ревиста де Оксиденте“, което е двигателният механизъм на духовното обновяване. Около него се групира елит от испански интелектуалци и то действително успява да издигне испанската мисъл на европейско равнище.

През 30-те години излизат книгите: „Бунтът на масите“, „Мисията на университета“ „Гъот, видян отвътре“, „Около Галилей“, „Самовглъбяване и изопачаване“, „Разсъждения за техниката“ и т. н.

Именно през 20-те години Ортега ще започне издаването на „Зрителят“ — колекция от есета в осем тома, което ще продължи и през 30-те години. И защо, биха запитали някои, след като неговата известност е вече световна? Защото съкровено желание на автора е да установи директна комуникация с публиката, да общува интимно с нея. Той търси духовни приятели, с които да споделя всичко онова, което го вълнува, наблюдавайки и съзерцавайки живота такъв, какъвто протича пред него. На тези свои събеседници Ортега, който жадува за искреност и истина, ще предаде най-интимната си и сърдечна мисъл. Но не само с това се изчерпва смисълът на тази директна комуникация. „Зрителят“ отваря нови канали за упражняване на мисленето, в които поставя читателя, задължавайки го да върви по тях и следователно да съзерцава живота от висотата на интелигентността, прилагайки без отстъпки етическата строгост на чистото и аскетично обследване на истината. Така че „Зрителят“ е Ортега, но може да има още стотици, хиляди други „зрители“ в Испания и извън Испания, които са обсебени от сходни безпокойства, аспирации и търсения.

В „Зрителят“ Ортега се изявява като първостепенен писател, който познава творческата мощ на езика, стойността на думата и предназначението на литературата като изящно изкуство. Към своите дълбоки и всеобхватни познания тук той прибавя и уменията да казва прекрасно това, което трябва да каже.

Силата на съдържанието е в същност сила на стила. Обстоятелствеността, натруфеността и афектът на фразата са нещо съвършено чуждо на писателя. Съществителното име е придружено от допълнение тогава, когато трябва да се изрази отсянка на мисълта, на чувството. Честата употреба на местоименни и инфинитивни форми (сегашни и минали) придава особена гъвкавост на езика. Формата и съдържанието на неговата философска проза напълно се покриват. В работата си над „Зрителят“ съм се старал да предам елегантността, точността и проницателността на тази кастилска проза, доколкото, разбира се, един превод позволява това.

Накрая, преди да засегна въпроса за индивидуализма на Ортега-и-Гасет, поне такъв, какъвто го сващам от есетата, искам да наблегна, че това представяне очертава неговия ръст, но най-вече на испански фон. Ние, от позицията на марксистическата етика, сме в правото си да отхвърлим някои негови истини и схващания.

В есетата и книгите му често се срещат думи като „тъпли“, „плебейска психология“ и др. под. Но нека за момент се пренесем в онези Испания на Филип II и Карлос V, когато „слънцето не е залязвало в испанските колонии“. Испания е на върха на своето могъщество. Индиите (Новият свят) са неизчерпаем източник на богатства. Златото от галериите на конкистадорите се изсипва в кралския двор, строят се нови дворци, по пищност и блясък испанската аристокрация няма равна на себе си. Но на другия полюс испанският народ, окован от католическата догма и кралския абсолютизъм, тъне в безпросветност и нищета. И тъкмо когато Испания се разпоржда по всички краища на планетата, по испанската земя плъзват хиляди испанци, чиято върховна грижа е да напълнят stomасите си, прибягвайки до всевъзможни хитрости и дребни мошеничества. Този упадък е отразен в своеобразния шмекерски роман („новела пикареска“), където главен герой е скитаният испанец — пйкаро, мошеник, шмекер.

Естествено този исторически анахронизъм е продължил да се предава по наследство. Ортега-и-Гасет, който търси причината за съществуването и на най-малките неща, тръгвайки от самия им зародиш, не е могъл да не види и да не реагира на изостааналото интелектуално развитие на своята страна.

Истина е, че той е ревностен защитник на индивидуалното, на изконно присъщото на всеки човек. Но неговият индивидуализъм няма нищо общо с Ницшеово презрение към слабите, „нищожните“, „хората без стойност“, безпомощните. Няма нищо общо и с Ницшевия култ към волята, с неговата идея за насилието. Индивидуализмът на Ортега-и-Гасет е по-скоро разбираше не само на себе си, но и на другия. Както всеки един от героите на Иво Андрич има свое право да бъде на тази земя, както Платон Каратаев на Толстой носи нещо от голямото у себе си, както старецът на Хемингвей и Сали Яшар на Йовков намират своя смисъл в живота — единият в борбата, другият в красотата, тъй и всеки човек за Ортега-и-Гасет, малък или голям, има „мисия в истината“.

Неговият индивидуализъм е и загриженост за човека, за съдбата на човешкия дух, поставен на сериозно изпитание с цялата му проблематика от ХХ в. Ортега и Гасет предусети настъпването на фашизма, а ние знаем до каква степен бяха унижени човекът и човешката култура от това свърхорганизирано човешко зло.

*Иван Гинчин*

## РАЗМИСЛИ ПРЕД ПОРТРЕТА НА МАРКИЗА ДЕ САНТИЛЯНА

За мое удоволствие най-интересното от изложбата<sup>1</sup> е картината на Хорхе Инглес. Ако представите за женственост, за която се намеква, в нея бяха узрели, тази четириквковна галерия щеше да бъде съвсем друга и съвсем друга — историята на Испания.

Толкова е женствен този портрет, че в началото създава измамна представа. У забързания минавач той оставя спомена за тихо и уединено местенце, изпълнено с молитвено спокойствие.

\* \* \*

Нищо по-женствено, повтарям, от това да се предложат два съвсем различни аспекта: единият за отминаващия, другият — за този, който се задържа, изпълнен с преклонение. Ако желаем да опознаем жената, необходимо е да се спрем пред нея, или казано по друг начин, необходимо е да „флиртуваме“. Не съществува друг метод за опознаване. Флиртът е за жената това, което е опитът за електричеството. И тъй флиртът започва със спиране, благодарение на което забързаният пешеходец става разпитвач, който подхваща особен разговор. Когато Ласал, предвестник на днешното работническо движение, решил да се ожени, той съобщил новината на своя приятел, подражавайки на Хегеловата терминология: ще се индивидуализирам пред една жена, писал. В действителност жената не открива втория му аспект, истинския и свойствения, а онзи, който се индивидуализира пред нея и престава да бъде човек изобщо, човек, който отминава, някой си. В това, както във всичко, психологията на жената е противоположна на тази на мъжа. Мъжката душа живее, насочена с предпочитание към колективни дела: наука, изкуство, политика, търговия. Това придава известна театралност в поведението на мъжете: най-хубавото, най-свойственото и индивидуалното от нашата личност ние го даваме на публиката, на безименните същества, които четат писанията ни, аплодират стиховете ни, гласуват за нас на изборите или купуват стоките ни. Писателят представява крайната форма на това безсрамие, бидейки по-интимен с анонимната публика, отколкото с най-интимния си приятел. Мъжът живее благодарение на останалите и заради това живее за останалите. За това намекнах аз, когато говорех за раболепието, което мъжката съдба носи със себе си.

Жената, напротив, е с по-господарско държане пред съществуването. Тя не допуска щастието ѝ да зависи от благоволението на някаква публика, нито пък представя за приемане или отхвърляне онова, което е най-важно в нейния живот. По-скоро обратното, възприема поведение на публика, щом като се яви възможност да бъде тя, която одобрява или не одобрява мъжа, който се доближава; да бъде тя, която измежду много други го избира и избира. Така че мъжът, виждайки се предпочетен, се чувствава възнаграден. . . Любопитно е, че това схващане за жената като възнаграждение за мъжа съществува в най-старинните общества; така Илиадата дава полет на звучния рояк на своите хекзаметри, за да ни разкаже за гнева на Ахил, разярен, защото са му отнели кротката робиня Бризеида, която е била възнаграждение за неговите подвизи. Впоследствие стойността на това възнаграждение нараства до степен, щото тя не се определя от властта или съда, а се дава възможност на самото възнаграждение да решава кой да бъде възнагражданият.

<sup>1</sup> Става въпрос за една изложба на женски портрети на испанки, организирана от Обществото на приятелите на изкуството през 1918 г.

Сравнена с мъжа, всяка жена е в известен смисъл принцеса: живее от себе си и заради това живее за себе си. Пред публиката се явява единствено с условна маска, безлична, макар и различно модулирана; следва модата във всичко и се чувствава приятно с готовите фрази, с възприетите мнения. Слабостта ѝ към тоалетите, към бижутата, към украшенията би могла да се вземе като възражение на това, което казвам. По кое мнение, далеч от намерението да му се противопоставя, то го потвърждава. Суетата на жената е по-показна от тази на мъжа именно защото се отнася единствено до външната страна на нещата; ражда се, живее и умира в онова външно лице от нейния живот, за което споменах, но обикновено интимната ѝ действителност си остава непокътната. Доказателството за това е, че суетата в показва, често свойствена на жената, не ни позволява да направим заключение за чертите на характера ѝ със същата сигурност, както при мъжа. Суетата на самца, не така демонстративна, е по-дълбока. Ако талантът или политическият авторитет можеха да се отпечатат на лицето, както се случва с красотата, присъствието на по-голямата част от мъжете би било непоносимо. За щастие тези дарби не се изразяват в спокойни черти, а в действия и динамика, които изискват време и усилие, за да се осъществяват, защото те не могат да бъдат показани, а доказани. Толкова е голяма разликата във взаимоотношението с публиката между мъжа и жената, че дори има противоположни белези. С колкото повече блясък и старание жената се показва пред публиката, толкова по-голяма е дистанцията, която установява между нея и истинската си личност. Така с усиляването на външния блясък, с който се огражда една жена, нараства и броят на самците, които изгубват надеждата да падне върху тях нейният избор, и знаят, че са осъдени да бъдат далечни зрители. Би могло да се каже, че луксът и елегантността, украшенията и бижутата, които дамата поставя между себе си и останалите, преследват целта да скрият интимната ѝ същност, да я направят по-тайнствена, далечна и недостъпна. Мъжът, напротив, разгласява онова, което най-много цени у себе си, най-потайната си горделивост, онези постъпки, онези неща, в които е сложил цялата сериозност на своя живот. Жената има театрална външност и потайна интимност; у мъжа интимността е театралното. Жената отива на театър; мъжът го носи дълбоко в себе си и е импресарио на собствения си живот.

Сред разпространените идеи, третиращи психологията на двата пола, не намирам да е наблегнато, както трябва, на това особено различие. Касае се за два противоположни инстинкта: у мъжа има инстинкт за експанзия, за изява. Чувства, че ако в очите на останалите не е такъв, за какъвто се мисли, не би струвал нищо. Оттук силното му желание да се изповядва, сърбежът да изкарва на показ интимната си същност. Лиризмът в края на краищата е вследствие на този краен мъжки цинизъм. Понякога тази склонност да изразява интимността си, като че ли демонстрирайки я на останалите, придобива пълната си реалност, се изражда, задоволявайки се да казва нещо, дори те да не съществуват. Вътрешният живот на голяма част от мъжете започва да се свежда единствено до живота на думите им и изявата на чувствата им се ограничава в словесно съществуване.

У жената, напротив, има инстинкт за потайност, за прикриване: душата ѝ живее като че ли с гръб към външното, криейки интимната ферментация на страстите. Целомъдрените жестове не са друго освен символична форма (да се види Дарвин и Пидерит) на онази духовна загадка. Не е тялото в действителност, което тя се стреми да брани от мъжките погледи, а онези свои мисли и чувства, отнасящи се до намеренията на мъжа по отношение на нейното тяло. Същото нещо най-често и най-интензивно се проявява при уплахата у жената. Уплахата е въплънение, породено от страха да не би мислите и обича ни да станат достояние. Колкото по-голямо е желанието да запазим в тайна нещо от нашия вътре-

шен живот, толкова повече се усилва страхът ни от изненади. Така този, който лъже, обикновено се смушава, като че ли се страхува, че погледът на ближния ще пронизе лъжовната му дума и ще разкрие истинските намерения, които крие. И тъй жената живее в постоянен страх, защото непрекъснато трябва да крие същността си. Обикновено едно момиче на петнадесет години има повече тайни от един старец, и една жена на тридесет години съхранява повече потайни неща, отколкото един държавен глава.

Това притежание на собствен, уединен и таен живот, това господство в един собствен интериор, в който не се позволява на ближния да обикаля, е едно от превъзходствата на жената пред мъжа. То е природното „достоинство“ на жената, онази фина, мистична пружина, която установява дистанция между нея и нас. Защото „достоинството“, както много добре е било схванато от Ницше, е преди всичко „патос на дистанцията“ между индивид и индивид. От това произтича, че приятелството между жените не е така интимно, както при мъжете. Би могло да се каже, че жените по-ясно съзнават откъде започва техният собствен и неприкосновен живот и къде свършва този на ближния.

Така маскирано и скрито протича истинското женско съществуване, закриляно от публиката от привидна женственост, чието предназначение е да бъде маска и броня. Аз мисля, че всеки силно индивидуален живот винаги е изпитвал нужда да си създаде една фиктивна личност, една своеобразна обвивка, която да възпира и отклонява враждебното любопитство на по-нискостоящите хора, за да може зад онази крепост той да бъде без притеснение такъв, какъвто знае, че е. Но докато при мъжа това се случва по изключение, у жената е основно.

Често мъжът забравя тази скрита по своята същност особеност на женската личност и затова в общуването си с жената се натъква от изненада на изненада. Обикновено първоначалната външност на една жена изключва възможността, щото онази деликатна, игрива, безтегловна фигура, цялата презрение и богатство, да е способна на страст. Всяка жена изглежда светец, ако вярваме, че светостта е плъзгане по живота, без да позволим да ни компроментира. И въпреки това истината е свършено противоположното: онази почти нереална фигура е в очакване единствено на случая, за да се хвърли във вихъра от страсти с такъв устрем, решителност и доблест, с такова пренебрежение към тежките последствия, че дори и най-решителният мъж остава винаги накрая и, засрамен, той разкрива за себе си, че е човек с утилитарен, пресмятащ и колеблив нрав. Но за да се изяви дълбоката и индивидуална жизненост на жената, необходимо е мъжът да се отдели от публиката и по един или друг повод да прояви индивидуалността си пред нея. Отблъскващото и чудовищното у проститутката е нейното противоречие с женската природа, в резултат на което принася в дар на анонимния мъж, на публиката, скритата си личност, която трябва да бъде разкрита единствено пред предпочетения. До такава степен тя е отрицание на женската същност, щото деликатният мъж изпитва инстинктивно отвращение от проститутката, защото въпреки привидните си белези на жена у нея като че ли живее мъжка душа. В замяна на това „класика“ по въпросите на нежния пол Дон Жуан, истински го привлича най-скритата жена, най-потайната за публиката, и която в женската морфология представлява противоположният полюс на проститутката. Дон Жуан в действителност се влюбва в монахинята.

В началото зрител и публика, впоследствие мъжът чрез флирта установява индивидуална връзка с жената. Да се започне флирт ще рече да се отпрати покана за уединен разговор между двама за едно невидимо, тайно духовно общуване. Поради това в началото той е жест, дума, която отрича и като че ли сваля условната маска — привидната личност на жената, — и почуква на вратата на другата, по-интимна личност. Тогава, както показващата се измежду облаците луна, спотайвалата се жена започва да излъчва скритата си жизненост, за да

блесне накрая пред онзи мъж с истинското си лице. Този момент на духовно очакване, това кратко време на превъплъщение на привидната и безлична жена в истинска и индивидуална — явление, което може да се сравни с проявяването на негатива, доставя най-голяма наслада на душата. Порокът на Дон Жуан не е, както предполага една плейбейска психология, грубата чувственост. Напротив, историческите личности, които със своите черти са спомогнали да се оформи характерът на Дон Жуан, са се отличавали с ненормална фригидност по отношение на сексуалните удоволствия. Донжуановската наслада е насладата да се присъствува понякога на онази чудна сцена на женско преобразяване — онзи патетичен момент, в който какавидата става в чест на някой мъж пеперуда. След като свърши действието, отново студената гримаса се появява на устните на Дон Жуан и оставяйки пеперудата да изгори на слънцето току-що разтворените си криле, той се насочва към друга какавида.

Повод за тези и безброй други размишления е картината, в която Хорхе Инглес увековечавя образа на маркиза де Сантилиана. Защото от пръв поглед ние откриваме дама в молитвен унес, потънала като ангел в една спокойна, абстрактна и молитвена атмосфера. Но ако се вгледаме, ще видим политнала устремено към светлината вечната, страстна пеперуда.

\* \* \*

Както казаха, в тази картина съжителствуват възхитително две начала. В първия момент усещаме мирис на тамян, оставаме с впечатлението, че в нея цари покой. Но ако гледаме настойчиво, ще съзрем зародиша на какви ли не безпокойства и през решетката и параклиса ще почувствуваме как прониква земен бриз, който обгръща с меко безпокойство изящната глава на дамата.

Самата техника на картината не е решена: два живописни принципа воюват плахо в ръката на художника. Северът и Югът, Фландрия и Италия се преследват враждебно по всички кътчета на платното, както Хектор и Диомед в една Омирова песен. Това живописно колебание е само симптомът на един по-сериозен конфликт, присъщ на творбата като цяло, от вдъхновението на майстора до самата същност на изобразената личност: тук са в ръкопашен бой Готиката, която е Средновековието, която е аскетизъм, и Ренесансът, който е предвестник на ново време и на тържество на този живот над другия.

Дамата е била увековечена в акта, предпочитан от Средновековието: молейки се. Въпреки това нека се вгледаме. Ръцете като че ли са устремени към небесата. Какво ги задържа? Защо потрепват във въздуха като крилето на гълъб, изгубил посоката? Не се знае добре, не се знае добре. В човешките жестове има загадъчност и когато някой вдигне хванатите длани на ръцете си, ние не знаем дали ще се унесе в молитва или ще се хвърли в морето. Един и същ жест предвещава двете противоположни авантюри.

Маркиза де Сантилиана подготвя впрочем ръцете си за молитва, но не е забравила да постави на всяко кокалче, на всеки пръст празничен пръстен. Това са фини халки, на които гори рубин, гранат, аметист, сапфир. Церемониалният тоалет на маркизата разнася в своето полюшкване великолепни ухаения на любовни градини.

Мъжът ѝ, нежният поет, един от най-възторжените предвестници на Ренесанса в Испания, е бил съхранил наследството на провансалския лиризм — това, което са направили Данте и Петрарка. Може би затова силуетът на тази дама буди в нашата памет представата за онези провансалски дворци, където през XIII в. под името куртоазия в богословското общество се вмъкна не позволено култът към най-хубавите човешки инстинкти.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Модерната епоха, с която толкова много се гордеем, е дъщеря — със своите науки, политика и изкуство — на Ренесанса. Но Ренесансът е от своя страна рожба на провансалската

Но тънкият драматизъм на картината е фиксиран в миналата глава, която е с такава необикновена изразителност, че тържеството ѝ над комплицираната прическа и несъвършенството на художника е безспорно. С каква грация трепти във въздуха, както цвете в ливада, това дребно лице, на което една груба ръка е наложила да бъде с апокрифни очи! Чертите на лицето нямат нищо от вулгарната красота, задоволяваща се с корекции: това са черти фини, изискани, които са равностойни на духа, който изразяват.

Има женски лица, които представляват всеобхватен жизнен кодекс и могат да ни служат за норма, за да направляваме действията и насочваме съжденията си. Когато Гьоте, отвратен от германската грубост, отива в Италия, за да търси по-изтънено жизнено правило, той е улисан в композицията на Ифигения. Минавайки през Болоня, той се спира пред една Санта Агата на Рафаел. „Артистът — пише той в дневника си — ѝ е вдъхнал свежа и сигурна в себе си непорочност, освободена от студенина и суровост. Гледах продължително в лицето ѝ, трябваше да прочета в израза му моята Ифигения, защото от устата на моята героиня не трябва да излезе нищо, което тази светица не би могла да каже.“ Понеже литературното творчество на Гьоте не е нещо различно от личния му живот, тези думи означават, че неудовлетвореният велик германец, като минава пред картината на Рафаел, коригира профила на душата си, проектирайки го в съвършенството, което онова лице излъчва.

Не може толкова много да се иска от творбата на Хорхе Инглес. Но в нея има кълнове за по-висше съществуване, което, ако те се бяха развили, би могло да изтънчи душите на тези, които живеем по склона на Гуадарама, където е живяла и маркиза де Сантиляна. През тази дребна фигура преминава, стряскайки я, полъх на изтънена жизненост, който не се появява в другите картини на изложбата. Когато достигнем до платната на Гойя, ние отново ще намерим жизненост в неговите жени, но не ще видим изящност.

Далеч съм от намерението да поставям под съмнение набожността, с която се моли дамата; но ако се опитам да си изясня изражението на главата и ръцете ѝ, неизбежно си представям изражението на лицето на кошутата, когато чуе кръсците на хайката, които се разнасят сред дърветата.

Страстна възбуда, без да се знае какво я поражда, е успяла да нарани сърцето на маркизата. Подозираме, че в параклиса тя се готви за страстна авантюра. Чува се, чува се вече прегрупането на идеалните кавалери, лаят на кучетата.

У дамата напира силно, тайнствено желание за бягство. Друго не е необходимо, за да се изиграе непомнящото се ловджийско действие. В лова мисията на хрътката е да бяга, увличайки ловца и кучетата във вихъра на преследването. Така в безумието на любовта най-напред жената извиква на помощ привидния страх и бягството.

Да мислят другите, каквото си искат! За мен най-висшето в живота е една чиста и изящно драматична страст.

*Преведе от испански: Иван Гичев*

култура, в разцвет през XIII в. Е, добре; тази провансалска култура се заражда, покровителствува от няколко гениални жени, които откриват закона за куртоазията — първи разрыв с аскетичния и еклезиастичен дух на Средновековието. Нищо по-добре не окачествява неспособността на нашата епоха да разбере историята като забравата на тази фундаментална истина. Следователно не са инженерите, нито професорите тези, които със своите лаборатории и катедри са дали начало на прогреса, а няколко избрани дами с празниците в своите салони, по онова време наричани „дворци“. Научната библиография, в която това се доказва, а също и идеологическото развитие на темата ще може да се види в едно есе, което подготвям: „Куртоазия, или добрите маниери.“



## ЕСКИЗ НА САЛОМЕ

В морфологията на женското същество едва ли има по-странни фигури от тези на Юдит и Саломе — двете жени, които вървят с по две глави: собствената и отрязаната.

Любопитно е, че във всяка действителност възникват крайни положения, при които като че ли самият вид се отрича и се превръща в собствената си противоположност. Те са доближаващи се природи, които, тъй да се рече, принадлежат на две съседни кралства, подобно на някои животни, които почти са растения, или някои химически субстанции, които са почти жива плазма. В тях е залегнало двусмислието, свойствено на всичко онова, което е завършеност и крайност; затова не се знае добре дали профилът на телата, който е крайната им линия, е техен или е на заобикалящото ги пространство, което ги ограничава.

Сериозното размишление, което не се губи в подводните скали на анекдотите, нито в случайната казуистика, ни разкрива женската същност във факта, че едно същество изпитва чувството за пълна реализация на своята съдба, когато отдава своята личност на друга личност. Всичко останало, което жената прави или което е, има обяснителен и произведен характер. На това изумително явление мъжът противопоставя основния си инстинкт, който го подтиква да обсеби друга личност. Съществува следователно предварително установена хармония между мъж и жена: да се живее за жената означава да се отдава; да се живее — за мъжа означава да завладява; и двете съдби именно поради това, че са противоположни, достигат до съвършено разбирателство.

Конфликтът се поражда, когато в този основен мъжки и женски инстинкт се явят девиации и интерференции. Защото грешка е да се предполага, че конкретният мъж и жена са винаги свършени. Да делим човешките същества на мъже и жени очевидно е неточно; действителността предлага безброй нюанси между единия и другия полюс. Биологията показва, че телесната сексуалност се филтрира до такава степен през зародиша, шото става възможно по експериментален път да се промени сексът му. Всеки жив индивид представлява особено уравнение, в което участвуват двата рода, и няма по-голяма рядкост да се намери „изцяло мъж“ или „изцяло жена“. Това, което се случва с телесната сексуалност, е още по-явно, когато наблюдаваме психологическата сексуалност. Мъжкото и женското начало, Ин-а и Ян-а на китайските мислители, като че ли си оспорват правото за душите и достигат до тях чрез най-различни компромисни формули, които са разнообразни типове на мъже и жени.

Така Юдит и Саломе са две разновидности, които намираме в женски тип, който е най-поразяващият поради това, че е най-противоречив: жената-хищник. Не бих могъл да говоря, както трябва, за едната и другата фигура без необходимото за това време. Затова на първо време ще се огранича със съвсем кратко описание на Саломе.

Растението Саломе пониква само във върховете на обществото. Имало в Палестина една разглезена и безделна принцеса, която днес би могла да бъде дъщеря на banker или крал на петрола. Решаващото е, че възпитанието ѝ, получено в господарска среда, заличава в нейното съзнание динамичната линия между действителното и въображаемото. Всичките ѝ желаниа са били винаги задоволявани и онова, което тя не е желала, е било премахвано от нейното обкръжение. Най-съществената подробност в нейната легенда, ключът на психологическия ѝ механизъм, е във факта, че Саломе получава всичко, което желае. И понеже за нея да желае значи да има, то всичко онова, което ние обикновено правим, за да задоволим желанията си, за нея остава непознато. Освободена по този начин енергия се насочва към мотора на желанията, превръщайки Саломе в една необикновена фабрика на възделения, на въображения, на фантазия.

Това вече означава деформация на женствеността. Защото фантазията, въображението на жената обикновено са по-слабо развити, отколкото при мъжа, и на това тя дължи по-лесната си приспособимост към наложената ѝ съдба. За самца обикновено желанието е нещо въображаемо, което предхожда действителното; и, обратно, жената го открива между действителните неща. Така в еротично отношение мъжът често измисля призрак, както Шатобриан, някакъв любовен призрак, някакъв недействителен образ на жена, на която посвещава ентузиазма си. При жената това изобщо не е позволено, и то неслучайно, а вследствие на безплодното въображение, което е характерно за женската психика.

Саломе е фантазьорка по маниера на мъжа и понеже въображаемият ѝ живот е най-действителното и положителното в живота ѝ, то за нейната женственост става характерна мъжката девинация. Нека да се прибави към това настоячивостта, с която легендата намеква за непокътнатата ѝ девственост. Крайност в телесната непорочност, презагриженост да се запази по-дълго време девствеността, е характерно явление за жена с мъжки характер. Маларме сигурно е предполагал, че Саломе е фригидна. Плътта ѝ — стегната и еластична, с фини акробатични мускули — Саломе танцува, обгърната от сиянието, излъчващо се от скъпоценните камъни и редки метали, създава у нас впечатлението за „недокоснато влечуго“...

Саломе не би била жена, ако не изпитваше нужда да отдаде личността си на друга личност; но като жена, фригидна и с въображение, тя я отдава на един призрак, на един блян, роден от нейната същност. По този начин женствеността ѝ отива изцяло в едно имагинерно измерение.

Въпреки това по повод на любовната си химера Саломе си дава сметка най-сетне за разстоянието между действителното и фантастичното. Могъщият тетрарх не може да изфабрикува мъж, който да се покрие с образа, витаещ в онази дръзка главичка. Случаят се повтаря без промени: сред подобен разкош всяка Саломе води мрачен, неприятен живот, в самата си същност умъртвен от въздържанието. Понеже ѝ липсва материална опора, която да облекчи фантазмагоричното ѝ въображение, тя подобно на човек, който пробва костюми, търси измежду преминаващите пред нея мъже точния образец на илюзорния профил от нейните мечти.

И един ден Саломе си въобразява, че е намерила на земята възплъщението на своето видение. Сега няма да се опитваме да изясняваме причините за случилото се. Може би става въпрос единствено за *квид про кво* (quid pro quo)<sup>1</sup>: съпадението между идеалния ѝ образ с този мъж от плът и кръв, когото наричат Йоан Кръстител, е по-скоро отрицателно. Този мъж прилича на нейния идеал единствено по това, че е различен от останалите мъже. Както Саломе, жените търсят винаги толкова различен мъж от останалите, че той почти принадлежи на някакъв нов, непознат пол. Друг белег за деформирана женственост. Кръстителят е космат и френетична личност, която крещи в пустинята и проповядва хидротерапевтична религия. Саломе не би могла да попадне на по-лошо; Йоан Кръстител е човек на идеите, *той е хомо религиозус* (homo religiosus)<sup>2</sup>; противоположният полюс на Дон Жуан, който е *ом а фам* (homme à femme)<sup>3</sup>...

Неизбежно трагедията настъпва като химическа експлозивна реакция.

Саломе обича своя призрак, на него тя се е отдала, а не на Йоан Кръстителя. Той ѝ е необходим само за да материализира своя призрак. Чувството, което Саломе изпитва към косматия си избраник, не е любов, а по-скоро желание да

<sup>1</sup> Грешка.

<sup>2</sup> Религиозен човек.

<sup>3</sup> Човек на жените.

бъде обичана от него. Мъжкото у Саломе трябваше да я доведе неизбежно до еротична връзка, постъпвайки като мъж. Защото мъжът чувства любовта най-вече като силно желание да бъде обичан, докато за жената най-същественото е да чувства собствена си любов, топлината, която нейното същество излъчва, насочва към любимия и я устремява към него. За нея нуждата да бъде обичана се явява като последствие и като нещо второстепенно. Нормалната жена, нека не се забравя, е противоположният полюс на хищника, който се нахвърля върху плячката; тя е плячката, която се нахвърля върху хищника.

Саломе, която не обича Йоан Кръстител, изпитва нужда да бъде обичана от него, изпитва нужда да господства над неговата личност и за да постигне това мъжко желание, тя ще си послужи с онази сила, която е свойствена на мъжа, за да налага волята си над околните. Ето защо тази жена, както други държат лилия в ръцете си, държи отрязана глава с дългите си мраморни пръсти. Това е нейната жизнено необходима плячка. С ритмична стъпка и полюляващо се тяло, с подобно на гарван еврейско лице Саломе крачи в легендата, а над вкочанясалата глава с изцъклени очи нейната душа се наклонява с грабителска извивка на ястреб или сокол.

Но тази история е премного заплетена и дълга. Затова тук разказвам само за трагичния флирт между Саломе—принцеса, и Йоан Кръстител—интелектуалец.

*Преведе от испански: Иван Гичин*

## ИСТИНА И ПЕРСПЕКТИВА

Проектът на Зрителя ми коства многобройни писма, пълни с нежност, с интерес, с любопитство. Едно от тях завършва: „Но чувствавам, че Вие сте решили да бъдете само зрител.“

Бързам да успокоя този далечен приятел и затова трябва да изясня някои неща във връзка със съдържанието, което влагам в заглавието „Зрителят“. Всички мисли, които се крият зад тази дума, могат да се развият единствено в самия живот на произведението.

Нека да възвърне спокойствието си далечният приятел, който ми пише и за който — нека да му благодаря! — това, което правя или не правя, все пак представлява някакъв интерес: испанският живот ни задължава, шем не шем, да сме политически активни. Близкото бъдеще, време на социален кипнеж, ще ни го наложи с още по-голяма настойчивост. Тъкмо затова изпитвам нужда да задела част от самия себе си за съзерцание. И това, което се случва с мен, се случва с всички. Още преди половин век в Испания и извън Испания политиката — или, с други думи, подчиняването на теорията на ползата — навлезе изцяло в духа ни. Крайното проявление на това състояние може да се намери в онази прагматична философия, която открива същността на истината, същността на истото теоретичното в практичното, в полезното. По такъв начин мисловната дейност се ограничава единствено в търсене на средства за целите, без да се интересува какви са те. И ето същността на политиката: да се мисли утилитарно.

Миналото столетие доста усърдно се е трудило, за да прибавя само инструменти: неговата култура е била прагматична. Войната изненада европейца без ясни понятия за решаващите въпроси, които само чистото и неутилитарно мислене може да изясни. Нищо по-естествено, реагирайки срещу този ексклузивизъм,<sup>1</sup> да претендираме сега за култура де постримериас (cultura de postrimerias)<sup>2</sup> вместо за прагматична култура.

<sup>1</sup> Наклонност да не се търпи друго мнение.

<sup>2</sup> Идеална, надпрагматична култура.

Заемайки мястото си на второстепенна духовна активност, политиката или утилитарното мислене е спасителна сила, от която не можем да се лишим. Ако ме поканят да избирам между търговец и бохем, ще отхвърля и едното, и другото. Но когато политиката обсеби съзнанието и управлява целия ни духовен живот, тя става крайно опасен недъг.

Причината е ясна. Докато вземаме полезното за полезно, нищо не може да се възрази. Но ако загрижеността за полезното стане основна привычка на същността на нашата личност, то когато трябва да се търси истинското, ние ще се стремим да го уеднаквяваме с полезното. И това да се прави от ползата истината е определението за лъжата. Следователно да господствува политиката значи да господствува лъжата.

От всички неща, на които животът ме е научил, най-язвителното, най-обезпокояващото, най-дразнецното за мен е било да се убедя, че най-рядко срещаният вид по земята е този на правдивите хора. С умоляващ поглед на корабокрушенец съм търсил около мен хората, за които да има значение истината, чистата истина, нещата такива, каквито са от само себе си, и едва ли съм намерил някога. Търсил съм ги в близост и надалеч, между архитектите и между селяните, между простодушните и „учените“. И аз като Ибн-Битиста взех тоягата да странствувам и тръгнах по света в търсене (като него) на светците по земята, на хората с бистра и ведра душа, които улавят чистото отражение на същността на нещата. И намерих толкова малко, толкова малко, че се задушавам!

Да, задушавам се от мъка, защото една душа изпитва нуждата да вдишва миризма от сродни души, и този, който обича най-вече истината, има нужда да диша въздух от правдиви души. Около мен намерих само политици — хора, за които не е важно да видят света такъв, какъвто е, които са готови да използват нещата единствено, както на тях е изгодно. Политика се прави в академиите и в университетите, със стихосбирката и с историческата книга, в строгия жест на моралния човек и в лекомисления жест на развратника, в салона за дами и в калугерската килия. И особено политика се прави в лабораториите: химикът и хистологът преследват с експериментите си потайни изборни цели. И като връх на всичко един ден пред една от най-абстрактните и известни книги, която се е появявала в Европа от тридесет години насам, чух самия автор да казва: „Аз съм преди всичко политик.“ Същият човек беше съчинил произведение относно безкрайно точния метод срещу господстващата милитаристична партия в собствената му родина.

Необходимо е впрочем да се утвърждава отново задължението ни към истината, към правото на истината.

В Книгата на държавите дон Хуан Мануел казваше: „Всички държави в света се включват в три групи: едните ги наричат защитни, другите — ораторски, и третите — земеделски.“ Пардон, Инфанте, така светът би бил непълен. Аз искам от този свят място, за което да кажат, че е определено за зрителите. Името се радва на прочуто родословие: намерил го е Платон. В неговата република се отсъжда специална мисия за това, което той назовава приятели на гледането. Това са умозрителните натура, от една страна, и, от друга — философите, теоретизиращите, което ще рече съзерцателите.

Следователно първото намерение на Зрителя е: за мен и за онези, които споделят желанието ми за чисто зрение, за теория, да направи твърдина срещу политиката.

Писателят, за да съсредоточи усилието си, има нужда от публика, както ликьорът от чаша, в която да се излее. Затова Зрителят е прочувствен призив за публика от „приятели на гледането“, от читатели, които се интересуват от нещата независимо от последствията им, каквито и да са те, та дори и морални. Размишляващи читатели, на които се ярави да проследяват физиономията на пред-

метите в цялата им деликатна, сложна структура. Небързащи читатели, за които е известно, че всяко точно мнение изисква време, за да се изрази. Читатели, които, като четат, да помислят отново за самите себе си върху онова, за което са прочели. Читатели, които не искат да бъдат убеждавани, но във всеки момент са готови да заменят едно традиционно кредо с някое необичайно. Читатели, които като автора са скътали в душата си поне мъничко антиполитично чувство. Накратко: читатели, за които не е възможно да слушат проповед, да се вълнуват на митинг и да съдят за хората и нещата, когато са на увеселение в кафене. Към такъв рядък вид мъже и жени се обръща „Зрителят“, който е книга, написана за интимно общуване.

След Гьоте вече е нещо обикновено да се противопоставя сивата теория на живота на трептящата небесна дъга на съществуването. Няма да споря сега какъв е истинският смисъл на подобно противопоставяне. Но трябва да предупредя недоброжелателните. Когато чета, че Аристотел схваща теоретическото упражнение за блаженство, т. е. за идеален живот, чувствавам у себе си гневът да пробива респекта към Стагирита<sup>3</sup>. Струва ми се съвсем случайно, че бог, който е символ на всяко космическо движение, представлява същество, заето в мислене върху мисленето. Този стремеж да се обожествява дейността, с която сме заети на земята, този сърбеж у човека да не се задоволява с това, което е — ако това, което е, не изглежда да е най-хубавото и най-съвършеното, — ми се струва, че е политически остатък, който остава неизменен дори и в най-висшата диалектика. Аристотел желяе да направи от бог най-големия професор по философия.

Много далеч съм от мисълта да твърдя подобно нещо. Не твърдя, че теоретическото поведение трябва да бъде господстващо; че трябва първо да философствуваме и после, ако се удаде случай, да живеем. По-скоро вярвам в обратното. Единственото, което твърдя, е, че от време на време теорията трябва да насочва ясната си зеница към спонтанния живот и че когато се създава теория, тя трябва да се създава със съвършена чистота, с целия трагизъм. Злото в републиките — казва Платон — произтича от това, че не всеки прави онова, което трябва да прави. Това е от решаващо значение. Струва ми се възхитително например, че Дон Жуан оставя сърцето си да се плъзга от жена на жена. Онова, което ме дразни, е, че Дон Жуан теоретизира любовта. Не: да върши своето! Някоя жена го чака: може да посява цветето и пониква бодилът. Но да се мъчи да ни отнеме истината с надутостта на петел: би било безполезно; и освен това — неприлично.

Да се наблегне на разликата между съзерцанието и живота — живота с политическата си смесица от интереси, желания и изгоди — беше необходимо. Защото Зрителят има и второ намерение: той съзерцава, гледа — но той иска да види живота такъв, какъвто протича пред него.

Теорията, занимавайки се единствено със смътни, далечни и схематични проблеми, с основание започна да става сива. Историята на науката за познанието ни показва, че логиката, люшкайки се между скептицизма и догматизма, като че ли винаги е изхождала от погрешна вяра: гледната точка е фалшива. Оттук произлизаха двете противоположни мнения: именно така съществува само индивидуална гледна точка и после не съществува истината — скептицизмът; именно така истината съществува, после трябва да се възприеме една свръхиндивидуална гледна точка — рационализмът.

Зрителят ще се опита също да се разграничи и от двете решения, защото се различават от мнението още в самия си зародиш. Индивидуалната гледна точка ми се струва единствената гледна точка, от която може да се гледа на света в неговата истина. Друго нещо е измама.

<sup>3</sup> Стагирита — родният град на Аристотел.

Лайбниц казва: „Така, както един и същ град, гледан от различни страни, изглежда съвсем различен и като че ли е уголемен — от перспективна гледна точка, — случва се също вследствие на безкрайното множество от прости субстанции — или, с други думи, на съзнания, — да има като че ли толкова различни светове, които при това са само перспективите на един единствен, в зависимост от различните гледни точки на всяка монада.“

Действителността, бидейки едновременно и извън нашите индивидуални съзнания, може да дойде до тях само размножавайки се в хиляди лица.

От този Ескориал, неумолимо господство на камъка и геометрията, където се установи душата ми, виждам на преден план извитата циклопска ръка на планината Гуадарама, протегната към Мадрид. Човекът от Сеговия, стъпил на своята червеникава земя, едва съзира противоположния склон. Ще има ли смисъл да споря с него коя от двете гледки е истинската. Без съмнение и двете са, и то именно защото са различни. Ако родната планина беше фикция, абстракция или халюцинация, би могло да има съвпадение между зеницата на сеговийския зрител и моята. Но действителността може да се гледа само от зрителната точка, която всеки заема по някаква фаталност във вселената. Действителността и зрителната точка се намират в съотношение и тъй като действителността не може да се измисли, също така не може да се изфабрикува и зрителната точка.

Истината, действителното, всемирът, животът — както и да желаете да го наречем — се дели на безброй плоскости, на безкрайно много склонове, които се насочват към някой индивид. А който е съумял да остане верен на своята зрителна точка, ако е устоявал на вечното изкушение да не промени ретината си с някоя друга, въображаема, то той ще види реалния аспект на света.

И, обратно, всеки човек има някаква мисия в истината. Там, където е моята зеница, друга не може да бъде; това, което моята зеница вижда от действителността, друга не може да го види. Не можем да се взаимозаменяме, имаме нужда един от друг. „Единствено между всички хора може да бъде изживяно човешкото“ — казва Гюте. Измежду човечеството всяка раса, във всяка раса всеки индивид е орган за възприемане, различен от всички останали и като пипало достига до отломки от вселената, за другите недостъпни.

И така действителността се представя като индивидуална перспектива. За едни дадено нещо е на последен план, за други се намира на първи план.пейзажът подрежда размерите си и разстоянията между отделните си елементи в съвучие с нашата ретина, а сърцето ни разпределя акцентите. Визуалната и интелектуалната перспектива се усложняват с перспективата за валоризация. Вместо да спорим, нека включим нашите виждания в благородно духовно сътрудничество и както отстоящите един от друг брегове се съединяват от бурния поток на реката, така и ние да образуваме потока на действителното.

Лъчистата струя на живота преминава неударимо. Нека уловим развитието му с чувствителната призма на нашата личност и, от друга страна, на хартията, в книгата ще се проектира небесната дъга.

Зрителят ще гледа панорамата на живота от висотата на своето сърце, както от възвишение. Бих желал да се опитам да възпроизведа без изопачавания особената му перспектива. Онази част от цялото, която е ясна представа, ще продължи да бъде такава. Но ще продължи да бъде мечта онова, което е мечта. Защото една част, една форма от действителното е въображаемото и във всяка пълна перспектива има един план, където живеят живота си желаните жени.

Ще опиша впрочем склона, който действителността ми изпраца. Ако не е най-живописният, виновен ли съм аз? От положението, което съм заел в Ескориал, ясно е, че за мен светът ще се яви със сурово лице.

Такова е намерението, което ме подбужда. Както се забелязва, то изключва недвусмислено желанието да наложа на когото и да е моите решения. Точно обрат-

ното: стремя се да заразя и останалите с моето желание, за да бъде всеки един верен на своята перспектива.

На някого ще послужи ли с нещо Зрителят? Не мога да бъда сигурен; но схващам като добро предзнаменование, че намерението ми за него се породи сред изблик на безлична радост, на доверие от временните битки, онези от нас, които извървахме половината от жизнения път, бяхме доловили смисъла на мелодията на зазоряващия се ден, която съдбата модулира с ловния си рог. В продължение на два часа няма да изпитваме лична и колективна горчивина; но в дълбините на нашето съзнание усещаме сигурност, че гледаме към по-добри времена.

Съзираме една по-богата, по-сложна, по-жизнена, по-благородна, по-спокойна епоха, по-мъдра, по-религиозна, с по-големи възможности за наслади — епоха, през която ще се развият по-добре индивидуалните различия и ще се разкрият безкрайни възможности за емоционален живот.

Но както лъкът е необходим, за да полети стрелата, така и волята трябва да даде устрем на сигурната надежда. Но тази по-ароматна епоха зависи от нас, от нашето поколение. Дължни сме да предчувствуваме новото; но нека да имаме и смелостта да го утвърждаваме. Нищо друго не изисква толкова чистота и енергия, както тази мисия. Защото дълбоки са у нас корените на старото с всички свои привилегии, произтичащи от навика, от властта, вкл. и от самия факт, че то съществува. Нашите души, както разумните девизи, трябва да бдят със запалени лампи и в очакване на неизбежното. Старото можем да го срещнем навсякъде: в книгите, в обичаите, в думите и по лицата на останалите. Но новото, което се приближава към живота, единствено можем да го открием, като се вслушаме с доверие в шумовете на нашето сърце. Като разузнавачи от авангарда на нашия пост се съединяват опасността и славата. Ние принадлежим на самите нас; никой не ни закриля, нито ръководи. Ако нямаме доверие в самите нас, всичко ще пропадне. Ако то е прекалено голямо, няма да имаме изгода. И тъй да се надяваме, без да се доверяваме на някого. Възможно ли е това? Не зная дали е възможно, но виждам, че е необходимо.

Хегел е открил идея, която отразява много добре трудното ни положение. Това е повеля, която ни предлага да смесим дозирано скромността с гордостта. „Имайте смелостта — казва той — да изпадате в двусмислие.“

След всичко, това е същият принцип, който според съвременните биолози направлява движенията на инфузорията във водната капка — опит и грешка.

*Преведе от испански: Иван Гичин*

## СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ НА ЧОВЕКА

От 50-те години на последния век в Европа се забелязва прогресивно масовизиране на живота. В последните години този процес се разви с шеметна бързина. Частното, скритото и самотното съществуване, затворено за публиката, за тълпата, за останалите, ще става все по-трудно и по-трудно.

Това явление придобива засега материален характер. Шумът на улицата. Улицата се изпълни с врява. Една от минималните привилегии, на които човекът се е радвал в миналото, е била тишината. Правото на много или малко тишина — отнето. Улицата прониква в частното ни убежище, обсебва го и го изпълва с публична глъч. Онзи, който желае да размишлява, да се съсредоточава в себе си, трябва да навикне да го прави сред публичната шумотевица, да бъде водолаз в океана от колективни шумове. В материалния смисъл не се позволява на човека да бъде сам, да бъде със себе си. Иска или не иска, той трябва да бъде с останалите.

Анонимният трясък от шосето и площадчето прониква през стените на жилището.

Всичко онова, което е означавало респект към устояващото на безграничната публичност, чезне ден след ден. Най-вече семейството като крепост. Семейният живот — много малко общество, затворено в себе си и възправено срещу голямото гражданско общество, е вече голяма рядкост. Куриозна е, разбира се, непосредствената причина за ускореното му разпадане. Признавало се е винаги, че сърцето на семейството е домашното огнище; но, както се случва обикновено, в началото човек го е схващал като нещо романтично. Домашното огнище е олтар (altarium) и е кухня. Нека да отива към олтара! Свещеното за семейството, за бащинството! Но работата е в това, че шом като започна да става трудно намирането на домашна прислуга, ларовете,<sup>1</sup> бащинството, семейният олтар започнаха да се изпаряват. Накрая се видя, че опората на семейството не е бог Лар, нито pater familias,<sup>2</sup> а чисто и просто — слугата. Това е толкова очевидно, щото е възможно явлението да се изрази почти със строгостта на действащ закон, както законите на физиката. В Съединените щати, където е по-трудно човек да има слугиня, отколкото жираф, семейният живот е сведен до своето минимално проявление. Паралелно с това и къщата е станала по-малка. Защо не, след като човек не може да остане в къщи. Без слуги, наложително е да се опрости домашният живот, а след като се опростява, той става неудобен.

Комплицираният полурелигиозен ритуал олтар-кухня е трябвало да се опрости до крайност. Човекът се е насочил към обществото, изхвърлен от домашния кът. Тенджерата е била боът Лар.

Разпадане на семейството. Да отбележим съотношението между часовете, които някога човек е прекарвал в къщи и които прекарва сега. Когато той е оставал в своя дом през онези дълги и бавни часове, той е подхранвал вътрешния процес на съзряване и оформяне на една част от себе си — индивидуална, непублична, едва ли не антипублична.

Една диаграма би могла да покаже еволюцията в дебелината на стените от Средновековието до ден днешен. През XVI в. къщата е крепост. Днес многоетажното здание е кошер; самият кошер е град и стените са тънки прегради, които едва ни отделят от улицата. През XVIII в. къщите са си все още просторни и дълбоки. В тях човекът прекарва по-голямата част от деня си в защитено усамотение. Самотата, прониквайки час след час в душата, върши своето дело като ковача. Има нещо сходно между тишината, която прави нашата личност компактна и устойчива, и трансцендентния ковач. Под нейно въздействие човекът укрепва индивидуалната си съдба и може да излезе на улицата, без да се страхува, че ще бъде изцяло осквернен от публичното, невежото, всекидневното. В уединението автоматически се извършва пресяване и отграничаване на нашите идеи, желания, страсти и ни става ясно кои от тях наистина са наши и кои са анонимни, заобикалящи ни, попаднали върху нас като пътния прахоляк.

Не се знае какъв ще бъде краят на този процес. Досега историята на Европа е била развитие и поощрение на индивидуалността. Нейната цел е била животът да придобива с все по-голяма интензивност индивидуална форма. С други думи, всеки един, живеейки, да се чувства единствен, отговорен за самия себе си както в удоволствието, така и в дълга и болката. И не е ли тази форма истината, чистата трансцендентна истина в човешкия живот? Великолепно или скромно, за човека да живее — това е изконната му същност, тя е да остане сам — съзнание за неповторимост, за изключителност в съдбата, която само той притежава. Не се живее групово. Всеки един трябва да живее за себе си своя живот, да го пресуши

<sup>1</sup> Бог на семейството.

<sup>2</sup> Баша на семейството.



със собствените си устни като чаша, пълна със сладко и кисело. На човек му се случва да бъде придружен; но след случилото се той не допуска съучастници.

И въпреки това не може да има съмнение, че понастоящем присъствуваме на неочаквана промяна в посоката. Вече от две поколения животът на европейца непрекъснато се дезиндивидуализира. Всичко принуждава човека да губи своята индивидуалност и компактност. Както къщата стана шуплива така, човекът и обществената атмосфера — идеите, целите, вкусовете свободно възникват и се променят против волята ни и всеки един започва да чувствава себе си едва ли не за някой друг. Дали това не е само трик, временна промяна, крачка назад, за да се даде още по-силен тласък на индивидуализацията? Не се знае; но факт е, че в днешно време голям брой европейци чувствуват сладострастно удовлетворение в отказа си да бъдат индивиди и да се слейат с колективното. Желанието човек да се чувствава маса, отказът му да има изключителна съдба е взело форма на епидемична наслада. Човекът се социализира.

Случаят не е нещо ново в човешката история. Той почти е бил най-честото явление. Противоположното е било рядкост. Това, което сега става, ни изяснява положението на човека в добрите времена на Гърция и Рим. Тогава на човека не се е давала свобода да живее от себе си и за себе си. Държавата е имала право върху цялото му съществуване. Когато Цицерон е изпитвал желание да се оттегли в тосканската си вила и да се посети на изучаването на гръцките книги, той е трябвало да се оправдава публично и да се извинява за моментното си отлъчване от колективното тяло. Голямото престъпление, което е коствало живота на Сократ, е било волята му да притежава особен, собствен демон: с други думи, — индивидуално вдъхновение.

Социализацията на човека е дело, криещо опасности. Защото тя не се задоволява с изискването мосто да бъде за останалите — великолепно намерение, което не ми причинява никаква неприятност, — но ми налага да приема за мое онова, което е на останалите. Например: да възприема идеите и вкусовете на останалите, на всичките. В забрана остава всичко извън това, всяка лична собственост, вкл. и притежанието на убеждения за изключителна изява на всеки един.

Абстрактната божественост на „колективното“ отново упражнява своята тирания и вече нанася опустошения в цяла Европа. Пресата счита за свое право да разгласява нашия частен живот, да го съди, да произнася над него присъда. Обществена власт ни принуждава да даваме всеки ден повече от нашето съществуване на обществото. Не се позволява на човека да има кътче за оттегляне, за уединяване със себе си. Масите протестират яростно срещу всяка резервирана постъпка от наша страна.

Вероятно коренът на тази антииндивидуална ярост е в това, че в своята интимна същност масите се чувствуват слаби и уплашени пред съдбата.

В една своя проникателна и вдъхваща ужас страница Ницше отбелязва как в примитивните общества, безсилни пред трудностите на съществуването, всеки индивидуален, особен, оригинален акт е бил считан за престъпление, а човекът, който се е опитвал да живее независимо — за злосторник. В своите постъпки той винаги и във всяко отношение е трябвало да се съобразява с общоприетото правило.

Сега, както изглежда, много хора отново започват да изпитват носталгия по стадото. На онова, което все още живее у тях от овцата, те се отдават със страст. Искат да вървят по жизнения друм единно, в общ път, опрени един о друг и с наведена глава. Затова в много народи в Европа има хора, които търсят овчар и куче.

Изворът на омразата към либерализма не може да бъде друг. Защото либерализмът, преди да бъде повече или по-малко политически въпрос, е радикална идея за живота: той е схващане, че всяко човешко същество трябва да остане свободно, за да реализира индивидуалната си и неприкосновена съдба.

*Преведе от испански: Иван Гичин*

## ИТАЛИАНСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ МОЯ ЛИТЕРАТУРЕН ОПИТ (Поглед към типологиите на Възраждането)

ДРАГОМИР ПЕТРОВ

Препрочитайки неотдавна романа „Антихрист“ на Емилиян Станев, отново ми направих впечатление онези места, където, описвайки през погледа на своя невръстен още герой атмосферата на Търновград от навечерието на османското завоевание, той се домогва до пресъздаването на една духовност, която съдържа определени елементи на „стилноизъм“, с други думи, на нещо, което предхожда петраркизма и без което петраркизмът не би бил възможен. Особено осезателно бе това усещане в страниците за идеалната любов, която малкият Еньо, „син на царския зограф“, изпитва към също тъй невръстната шерка на цар Иван Александър, излъчващи едно златисто сияние, което събужда представата за Дантевото обожание към Беатриче.

Не допускам, че Емилиян Станев, който неотдавна ни напусна, е познавал доклада на проф. Рикардо Пикио<sup>1</sup>, обнародван в актовете на симпозиума „Петрарка и петраркизмът в славянските страни“, където се казва: „Писателското изкуство на българските исихасти... се движеше в схеми, недалечни от онези, създадени на Запад чрез брака между платонизъм и дисцеронианство“, дори защото по времето, когато е писан „Антихрист“, този текст не е съществувал, а модата на исихазма още не се беше появила сред нашите историци на изкуството и литературата. Затова ще се опитам да обясня това, което тук ми прави така силно впечатление. То е, че Емилиян Станев, човек с голям писателски дар и разностранни интереси, особено към всичко, което се отнася до историческата съдба на българина, но в никакъв случай системен ерудит; Емилиян Станев, който положително не е имал съзнателно културоложко отношение към Италианското възрождение като класически модел за съотнасяне, но за сметка на това имаше безспорна и голяма интуиция, е почувствувал в стремежа си да възстанови едно културно-историческо съзнание за гъбжественост, нуждата да запълни в него някакво празно поле, с това, което си позволявам да нарека условно един български „стилноизъм“, или „петраркизм“, на късния XIV в.

Наистина той не стига никъде до неоплатоничното схващане за божествения произход на всяка земна красота (което би освободило неговия герой от средновековната дилема дух и плът) и това щеше да прозвучи фалшиво в един исторически роман за Българското средновековие, или „предренесанс“, ако искаме той да отговаря на научно постигнати истини. Но трябва да подчертаем, че стремейки се да извлече една философско-историческа формула за българския национален характер и историческа съдба, като се движи в дуалистичната схема за веществено творение на Сатанаил и небесното творение на бога, той се отдалечава от класическото православно разбиране за земната хубост като възлгшение на дявола с допускането, че тя може да бъде и божествена. А това вече е една догадка, която може и да не противоречи на историческата правда.

<sup>1</sup>Riccardo Picchio. Su alcune analogie fra la tecnica scrittoria e gli stili della letteratura slava balcanica nel XIV secolo. — В: Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi, atti, Zagreb-Dubrovnik, 1978.

Навярно тук му е мястото да припомним, че в областта на философията и литературата, две взаимно свързани явления, които по същество изпълват съдържанието на понятието „хуманизъм“ и оттам на самия термин Възраждане, са *неоплатонизмът* и *петраркизмът*. Неоплатонизмът, обявявайки всяка възпълнена красота за проява на божественото, предлага оная шастлива философска формула, която присажда християнството върху езическата по същество подложка и така освобождава изкуството от повелата на аскетическия идеал. А петраркизмът на основа на неоплатонизма и на рицарския култ към дамата, преминал през провансалската поезия, сицилианската школа и поезията на „стиlizовизма“, ще одухотвори и идеализира телесната хубост на жената, като я освободи от проклятието и греховността.

Наистина данните, с които разполагаме, не ни дават право да говорим за пряко, а още по-малко за значително влияние или присъствие на Петрарка и петраркизма в България. В своите „Цариградски сонети“ (1895) Константин Величков, първият му български преводач, разкрива богатото културно съзнание, но не възпълзва отвлечени философски идеи и категории. В тях ние откриваме по-скоро чертите на жанровата поезия и влиянието на някои френски романтици от XIX в. Що се отнася до Кирил Христов (1875—1944), никой български поет не е бил така далеч не само от неоплатоническия идеал за жената и любовта (без които поезията на Петрарка е немислима), но изобщо от склонността към съзерцание и философски размисъл. Той може да бъде разглеждан само като пълен антипод на петраркическата система от етични и естетични стойности дори при допускането на една изначална генетична връзка с нея. Не така стои обаче въпросът с типологическите аналогии между традициите на петраркизма и неоплатонизма в европейската поезия и някои явления в българската литература, чието проследяване представлява съществен литературен интерес. То би трябвало да започне с разглеждане на ония феномени в средновековната българска култура и особено в културата на XIX в., които говорят за присъствие на неоплатонични идеи, и да завършат, колкото и неочаквано на пръв поглед, но в същност дълбоко закономерно, с тези неоромантични интерпретации на същите идеи в българската поезия от края на миналия и началото на сегашния век, с търсенето на които собствено и започнахме.

Значи ли всичко това, че трябва да приемем Българското възраждане като нещо, което би настъпило, още по-богато и пълно, плод на непрекъснатата приемственост, още през XV в., ако не беше турското завоевание? Или че такова, каквото се развива през XVIII и XIV в., то е само закъснелият и осакатен плод на нашия XIV в.? Трябва ли да приемем телеологическата схема на В. Н. Лазарев, който оправдава Византия чрез Флоренция? Но независимо дали ще осъзнаем нашето Възраждане като нещо, до което така или иначе би достигнало старобългарското общество, или ще го разглеждаме като свършено нов процес, станал възможен поради упадък на османския ред, все по-осезателно подкопан от отгласа на европейския разцвет, при всички случаи „петраркизмът“ става нужен, за да запълним една празнина в нашето историческо съзнание за това, което сме, той е трябвало да бъде създаден било от „предренесанса“ на старобългарската култура, било от същинското ни Възраждане, но тъй като приемствените връзки с първото са били загубени, а второто в историческата си приприаност не го е създадо, то той е останал един от дълговете, които следосвобожденската ни култура, още дълго развиваща се под неговия знак, е трябвало да изплати. Това определя значението на италианската култура — еталон в рамките на европейската система от стойности — до времето на френския класицизъм: една епоха вече доста късна за Запада и доста ранна за нас, ако съдим по това, че тогава там същинското Възраждане е приключило и е дошъл ред на барока, на националните монархии и на национално-буржоазните революции, докато ние тегърва ще започнем, в началото доста плахо и мъчително, да се вписваме с онуй, което представлява това Ново време. Има ли тук място да си припомним она стих от първата Дуинска елегия на Райнер Мария Рилке, който в български превод гласи: „... трудно е мъртъв да бъдеш, трябва безспир да догонваш“?

\* \* \*

Така или иначе голямата драма в българската култура, и то не от вчера, се заключава в незавършеността на нейните епохи и в разрушаване на мостовете, които ги свързват. Неслучай-

но в края на 1924 г. Кирил Цонев<sup>2</sup> пише на Асен Василиев в Мадрид: „Докато не се създадат оновите на най-новото изкуство у нас, което да води началото си и да държи връзка с нашето изкуство от епохата дори преди Възраждането и да мине през останалите векове, не може да се изгради това ново изкуство.“ Писмото, което цитирам, изразява едно културно съзнание, носено навярно не само от Кирил Цонев. Иначе 30-те години, които сега преоткриваме, не биха се превърнали в този тъй плодотворен период от новата ни културна история, когато бива намерена като че ли най-щастливата формула за това, как да се впишем в европейския контекст, оставайки верни на своя дух и традиции. А ако трябва да се запитаме, какво представляват стъпнените натрупвания, извършвани в такива години на разцвет от култури, сложени исторически като българската, ще трябва навярно да си отговорим, че що се отнася до изразните форми и идеалните съдържания, това са процеси на ускорено настигане и на обърнато назад възсъздаване.

Плод на 30-те години е и поезията на Атанас Далчев с нейната богата веществена фактура и преднамерено неелегантен, дори чепат стих, чиято художествена и духовна неконвенционалност се постигат в рамките на най-конвенционалната строфика и схеми на римуване. Както заради особеностите на своята поетика, така и заради философската си същност тя неведнъж е предизвиквала сравнения с поезията на Монтале, без да има почва за търсене на каквито и да било генетични връзки между двете явления. Съществуването на един Далчев, който по-късно стана и преводач<sup>3</sup> на Монтале, може би обяснява донякъде защо в България Монтале, по-скоро може би този Монтале — Далчев, остана в сянката на оригиналния поет Далчев, за чиято естетическа актуалност можеше да се съди по афоризма, определящ го като „незаконен баша на младата българска поезия“. Затова пък през тези години значително по-щастлива се оказа съдбата на един друг италианец, когото смятат за третия и последен голям връх на херметичната поезия в Италия между двете войни — Салваторе Куазимодо, чиято творчество стана широко известно в България през 1961 г. — след излизането на книгата с неговите стихове.<sup>4</sup>

Редно е може би да призная, че избрах тази тема след немалки колебания тогава, когато до датата на симпозиума, където трябваше да я изнеса,<sup>5</sup> оставаха броени дни. Редно е да призная също така, че развивайки я, аз се почувствах изкусен да изместя нейния център от една проблематика с емпирично-приложен характер към размисли с по-общо и донякъде хипотетично естество, в което емпириката на „моя литературен опит“, особено при последвалите завръщания към нея, все по-определено ставаше частен, макар и красноречив пример. А поддавайки се на тази съблазън, аз си послужих с Емилиян Станев като смокинов лист пред нескромността на думите, които щях да си позволя „про домо миа“. Така или иначе откриването на Куазимодо у нас и неговото превеждане съвпадна с разкрепостяването в културния ни живот в края на 50-те години и търсенятия на онова поколение млади поети, което влезе в историята под името „априлско поколение“. Това беше времето, когато и аз пишех първите си стихотворения, мъчително домогвайки се до един нов поетичен език, който да бъде съвременен и едновременно с това български. Бяхме изпълнени с надежди, възторг и дързост. Но отново загубената приватна връзка с плодотворното време на 30-те години отваряше една празнина и ни правеше не продължители на културен процес, а онези, които трябва да го започнат едва ли не от началото. Така в хода на собственото ми поетично дирене, с чувството, че съм лишен от почва и образци, на които да се облегне то, направих първите си опити за превод на Леопарди и първите обнародвани у нас преводи на Унгарети.<sup>6</sup> Но именно поезията на Куазимодо, чиято следовен-

<sup>2</sup> Кирил Цонев. Път в изкуството. Т. 1. С., 1969.

<sup>3</sup> Тези преводи, работени в сътрудничество с Александър Муратов, бяха направени нароч-но за моята антология „Осем съвременни италиански поети“. С., 1967.

<sup>4</sup> Салваторе Куазимодо. Животът не е сън, преведе от италиански Драгомир Петров. С., 1961.

<sup>5</sup> Става дума за симпозиума „Италиано-български културни връзки“, уреден в Неапол и Позитано от Неаполския Източен институт през юни 1979 г., чиято актове се намират под печат.

<sup>6</sup> Септември, 1956, кн. 12. Основно преработени, тези преводи влязоха по-късно в антологията „Осем съвременни италиански поети“.

на еволюция по посока на една гражданска проблематика го правеше, що се отнася до идейната съдържателност и вътрешно сроден на Вапцаров, се яви като един модел на това, което би могло да бъде развитието на поетичния език у нас след Разцветников, Фурнаджиев, Багряна, Далчев и неговите преки следовници в началото на 40-те години. Разбира се, аз схванах и осмислих всичко това по-късно. Но от онези дни остава и досега незабравима творческа радост, която ми доставяше претворяването на неговата поезия на български. Нито за миг тогава не изпитах чувството, понякога мъчително, изискващо усилия и самодисциплина, че трябва да пречупя собственото си аз, за да се превъплътя в една чужда индивидуалност и да усвоя един чужд свят. Имах усещането, че превеждам собствената си поезия на нейния роден език.

Днес, когато почти двадесет години след неговата поява на български се питам какво преподадели особено щастливата литературна съдба на Куазимодо у нас (щастлива, що се отнася до броя и качеството на читателите, а не на изданията), разбирам, че това се дължи на Сицилия. Защото родният му остров, който той вдъхновено възпя, е също така кръстопът, където са се срещали Гърция и Рим, древността и варварството, християнството и ислямът, Византия и Западът в кървавите битки на времето, за които той говори със своя странно равен, мек и всепроникващ глас, кътиещ с прилива в дълбоките зеленясали кладенци на историята. Тази му именно способност да даде израз на едно надлично, атавистично съзнание, избликвашо от тъмнините на историята, ще обясни най-добре неговата функционалност в българския културен контекст, където в навечерието на 30-те години Фурнаджиев и донякъде Багряна бяха тръгнали по същия път, макар и с други поетични средства, черпейки от духа на фолклора и синкретичния характер на нашата народна култура, която векове наред беше поглъщала и трансформирала духовните енергии, добили в Италия индивидуално съзнание чрез Данте и Петрарка. Към това трябва да се прибавят и сходствата в пространствените представи за света и тук, и там организирани по отвеса, чиито образни възплъщения остават кладенецът, вулканът пещерата, огънят и други мистични символи, изразяващи стремежа за откриване на абсолюта по вертикала и в дълбочина, а не по откритата шир на световното пространство. Защото освен всичко друго Куазимодо е единственият познат ми италиански поет, комуто е присъщо онова, което испанците наричат „канте хондо“, а Лорка „дуенде“.

Тези особености на българския „пространствен образ на света“, както неотдавна се изрази един литературен теоретик,<sup>7</sup> са засвидетелствувани преди всичко в нашия фолклор и народна песен, които до днес съдържат най-високите художествени образци, създадени на български език. Идещи от едни тъмни дълбочини, където съжителствували с древни ритуали и обредни химни (Пенчо Славейков), те са възплътели и съхранили в най-автентичния и вид онази земя и същевременно деликатна сетивност, свързала ни завинаги с културния басейн на Средиземноморието, по чиито брегове цъфтяха големите култури на древността и Средновековието, където се извърши синтезът между варварството и елинизма, между Изтока и Запада. С тези най-непреходни особености на българската художествена култура и творчески инстинкт, наклонен не към всесветски месианистични идеи и боготърсачество, а към одухотворяване на предметния свят, свързан с ежедневния живот и труд на човека, както и с нуждата от известни образци, които литературният процес е имал тогава, бих искал да свържа и естетическата актуалност на онази антология, в която излезе Далчевият Монтале, в контекста на 60-те години. Лично за мен по време на работата ми над нея особено творческа радост ми достави превеждането на Унгарети, защото за втори път изпитах усещането за пълно сливане с формата и словото на един поет, писал сякаш нарочно, за да бъде преведен от мен на български. Заедно с поезията на Далчев и тази на Кавафис, която стана известна у нас също в края на 50-те и началото на 60-те години, Куазимодо и „Осемте италиански поети“ бяха сред настоящите книги на израствашото тогава поколение стихотворци. С тях езикът на херметичната поезия получи свое съответствие на български и то е достойние на българската литература, т. е. представлява етап, който вече не може да бъде прескочен. За плодотворността на тези четива днес в различна степен и по различен начин свидетелствува творчеството на някои поети, които се нареждат сред най-доброто, което създадоха 60-те години и тяхното продължение до днес.

<sup>7</sup> Георги Гачев. За българския и руския образ на пространството и движението. — Литературен фронт, 30 ноем. 1978.

И завършвайки с въпроса за „сгъстените натрупвания“ в развитието на поетичния език, бих искал да кажа, че именно те пораждат навярно и това себенадскачане, онези изригвания в живота на националните литератури и езици, когато, долавяйки зова на бъдещето, един гений е можел, рязко изпреварвайки писмената езикова практика на своите съвременници, да създаде с един замах този национален език, който ще запази своята съвременност и след векове. Това са случаите на Данте, Пушкин и Ботев. Но очевидно преводът също е средство, за да бъдат създадени и развити в един език способности за такава изразност, каквато новите задачи и условия изискват от него. В нашата история кирило-методиевското дело е най-яркият пример от такова естество.

\*\*\*

С уроците, които лично аз извлякох от това ми общуване с херметичната поезия, е свързано, мисля, известно отношение към езика и един начин на работа, които си изработих и прилагам натакъ, превеждайки било стилновистите и Микеланджело, било Фосколо и Леопарди, било дори Чезаре Павезе. Той се състои в изваждането навсякъде, където това е възможно, на думата от конвенционалния контекст или от контекста, добил конвенционалност в течение на годините, и поставянето в този контекст на неочаквани, синонимни или близки по значение думи, които не са се похабили и огладили в него и звучат свежо като открития, защото се съпротивяват. Така съм се стремил да избягна чувството за завършен литературен език, със застинали езикови похвати и да възвърна нещо от очарованието на примитива, което четенето на стилновистите и ранния Данте доставя, с други думи, да възстановя онези първооткривателски свежест на поетичното слово, с която то е звучало за съвременниците на тези автори, пък и за нас. Воден от това желание, съзнателно съм се стремил да се освободя от оня, превърнат в съвършен инструмент език на Яворов и особено на Лилиев, защото съм имал усещането, че той вече не се съпротивява, няма мускулатура и това ми е внушавало чувство за безкръвие, за липса на жизненост. Същевременно, без да се отказвам от достигнатото при тях стихотворно умение и съвършенство на формата, съм се стремил да я изпълня със свежест, с истински народни думи, изрази и дори неологизми, било засти от народната песен и възрожденски поети като Чинтулов, Каравелов и Петко Славейков, било подсказващи с нещо аромата на тяхната епоха. Защото, връщайки се към едно вече подхванато разсъждение, българският преводач на стилновистите не би могъл просто да се обърне към езика на едноименната или аналогична школа в родната си поезия и ако не иска да ги превежда с езиковия реkvизит на модерните школи, което би било анахронично и, строго погледнато, безстилно, той би трябвало по ретроспективен път да направи едно хипотетично възсъздаване на този език. Изобщо аз не съм от онези, които смятат (по-точно, които вече смятат), че преводът трябва чисто и просто (както ни учеха преди 20 години) да звучи тъй, сякаш, казано образно, авторът е писал в наше време, на нашия език. Най-малко, защото една тъй опростена рецепта заличава диалектиката на целия културен и литературноисторически контекст, в който живее дадената творба.

Но значи ли всичко това, че „възсъздаването“, за което става дума, може да започне оттам, където народната песен е започнала да преминава в лично творчество, като игнорираме цялото по-сетнешно развитие на нашата поезия? Оттам, където дионисиевското надлично безверие на народния синкретизъм е започнало да се превръща в чувство за лична неповторимост и за история? Значи ли, че можем да се обърнем към Беатриче с „мило либе“, както се бе опитал Димитър Бояджиев в едно ранно свое стихотворение, без да станем смешни? За съжаление не. Това е можел да си позволи само Данте, ако се беше родил тук и ако беше писал на нашия език, но не и неговият преводач. Ето фокуса, в който се събира цялата противоречива сложност (или богатство?) на нашето културно развитие, където решаването на всяка частна задача бива предопределено от степента, в която са били решени предходните исторически задачи, поради което във всеки исторически миг се наслажда ехото на едно изтекло хронологически, но не и исторически отряло време. Как тези времена ще бъдат примирени и съчетани, в какви съотношения и пропорции, това е вече въпрос на личен усет, именно тук започва творчеството и предишанията са неуместни.

Лично аз, след като бях вече публикувал няколко сонета на стилновисти в преводи, които не ще да са били без някои качества, а претърпяха и преиздания, постепенно започнах да търся различни поводи, за да обнародвам нови преводни варианти на същите сонети.<sup>8</sup> Освен по-голяма точност и гъстота (постигната и чрез заместване на шестостъпния ямб с петостъпен, който е класическият размер в нашето силаботоническо стихосложение, отговарящ на италианския дванадесетосричен стих) в тях търсех по-голяма автентичност по посока на езиковата неконвенционалност чрез заместване, да кажем, на „роза“ с „трендафил“, на „път любезен и красив“ с „тъй приветлив и кичест й е друма“, на „живее в нищета“ (в моралния смисъл), с „пара не струва“ чрез въвеждане на думи като „добрува“ (за поглед, който изпитва зрителна наслада), „светува“ и др. под., които характеризират търсеното от мен отдалечаване от една албумна стилизация. Ще си позволя два примера:

#### Гuido Гуйницели:

Върви по своя път любезен и красив  
и с погледа дарен смирява гордостта ти;  
не вярваш ли — във вярата те посвещава.  
Не може я достигна никой нечестив  
и пак ви думам: с добродетелите святи  
от лоши мисли всекиго освобождава.

#### И Guido Кавалканти:

Цветята — туй сте Вие; Вие сте и злага,  
и всичко що е хубост и е чистота;  
а станът Ви по-светъл е от зрака —  
несрещналият Ви живее в нищета.  
На тоя свят не ще се срещне сред рояка  
от прелестни жени по-нежна красота;  
пред Вашето лице забравя мигом всяка  
несмелост, който се бои от Любовта.

Живеете от други деви окръжена  
и любовта Ви, без да ще, краси и тях;  
харесвам ги затуй и моля ги смирено  
да Ви почитат; да Ви пазят, моля плах,  
да служат те на личността Ви възвисена,  
защото най-достойната сте между тях.

А може би прекомерната и насилствена стилизация иде именно по този втори път? Не бе ли именно тя, която накара един прочут музикант да възкликне: „Ванда Ландовская и все ее клавишины!“? Не, не всеки случай е сам за себе си и зависи от вложения усет и чувство за мярка.

Ще се опитам да изясня по-добре своите езикови предпочитания, като цитирам октавата на най-прочутия сонет от Чехо Анджелиери в превод на един мой събрат<sup>9</sup> и в мой превод.

О, огън аз да бях, бих прогорил света;  
а вятър — щях на пух и прах да го направя.  
Защо не съм порой, та цял да го удавя?  
И бог — за да го блъсна в пропастта?  
О, папа ако бях, как щях да отъмня  
на разни християни, както подобава.  
Да бях тиранин, зная как се управлява:  
коли без оглед пола или възрастта.

Тъй приветлив и кичест й е друма,  
че с поглед всяка хубост тя лекува —  
не вярваш ли, ще те дари и с вяра.  
Не я достига злият, злата дума,  
че в нея добродетелта ликува —  
съзреш ли я, доброто ти разтвара.

Не сте ли Вие цветовете, злага  
и туй с което погледът добрува?  
Че станът Ви по-светъл е от зрака —  
невиждалият Ви паря не струва.  
Такава прелест нийде сред рояка  
създания световни не светува.  
Когото любовта стеснява, всяка  
боязни губи, щом Ви се лубува.

От своите другарки окръжена  
и тях харесвам зарад любовта Ви  
и моля ги, любезни, защитена  
да бъдете, да Ви почитат с нрави,  
че служат на особа възвисена,  
която бог най-хубава направи.

Де огън аз да бях — света да сторя клада;  
и вятър — в него да се развършея;  
вода да бях — с потоп да го залее  
и бог — да го натикам с радост в ада.  
Де папа аз да бях, с каква наслада  
от християни щях да богатея;  
а цар да бях — как щях да съумея  
да взема всекиму главата млада.

<sup>8</sup> Мои преводи на стилновисти са обнародвани в „Антология на световната любовна лирика“. С., 1967, 2 изд., 1979; „100 шедьоври на баладата“. С., 1974; „100 шедьоври на европейската любовна лирика“. С., 1976; „100 шедьоври на сонета“. С., 1979; „Помагай ни любов — ренесансови импресии“ (програма за спектакъл на Народния театър „Иван Вазов“), сезон 1979—1980; в „АБВ“, 25 март 1980.

<sup>9</sup> Георги Мицков. Преводът е цитиран по „Антология на световната любовна лирика“. С., 1967. В „100 шедьоври на сонета“ е включен преработен вариант на същия превод, чиято

Първият превод, навярно е по-елегантен, но за мен по-общ и аморфен като изразност, се радва на някои предпочитания. Не твърдя, че вторият е по-хубав, но смятам, че той е по-точен, по-сгъстен и по-ударен като форма и израз, с повече мрачно разрушителна злоба и стръв. В него бих подцртел запазването на конюнктивна „да бях“ пред по-заволираното и усукано „ако бях“ (неслучайно Ботев възкликва „Да бях поет, поет като Пинурката!“); думи като „Развършеа“, „натикам“, „богатея“ и особено изразът „да взема всекиму главата млада“, който е почти готово взет от народно песенния и народноприказния словесен реkvит.

Ще продължа с няколко примера от Leopardi и Foscolo. В „All'Italia“ аз избягвам да превода „acerbo fato“ с точното, но затова пък лесно и познато „горчива съдба“ и предпочитам „стипчива смърт“; в „Ultimo canto di saffo“ „sì non arride spettacolo molle“ не превеждам с „не се усмихват нежни гледки“, а с „не се усмихват вече гостолобно/тез образи. . .“; в „Il sabato del villaggio“ не се страхувам да превода „e reca in mano/un mazzolin di rose e di viole“ с асоцииращото по посока към фолклора „завила китка теменуга и трендафил“, за да избягна баналното албумно „държи в ръка букет от рози и от теменужки“; подобен резултат съм търсил в „A Silvia“, превеждайки „Tu pria che l'erba inaridisse il verno“ с „преди слана да ослани тревите“, използвайки един стилистичен обрат, присъщ само за нашата народна песен, но не и за Leopardi; пак в „Il sabato del villaggio“ „recente luna“ не превеждам с лесното „нова луна“, а с „напъпния месец“; в „La ginestra“ избягвам да превода „in purissimo azzurro“ с лесното и шлагерно „в лазура чист“ и го предам с „в синевата прецедена“; по-нататък превеждам „dolco alberghi“ със „заслоните уютни“, а в „Il tramonto della luna“ не се плаща да добавя прилагателното уютни към съществителното „склонове“, за да изразя особената нежност, вложена във „voi colinette e piagge“, изразено на италиански с умалителното „colinette“. А в „Грациите“ на Foscolo съзнателно търся думи и изрази като „маргарит“ вместо „перли“, отново „трендафил“ вместо „рози“, „кочия“ вместо „колесница“, „дене“ вместо „дни“, „гиздавост“ вместо „градиност“ или „изящество“, „мермър“ вместо „мрамор“, „хорà“ вместо „танци“, „имане“ вместо „богатство“, „сподобихте“ вместо „получихте“, „дарове проводи“ вместо „изпрати подаръци“, „делата чутни“ вместо „славни дела“ и не се плаща от туризма „бахчи“, защото в нашия език този вид турски заемки все по-определено придобиват нещо патриархално и идилично за разлика от новонавлзащите в бюрократичния и технически жаргон русизми и американизми. Днес не бих претендирал, че всички тези решения са безспорни или най-добрите възможни, но мисля, че при всички случаи те ясно онагледяват предпочитаната от мен насока на дирене.

Узряването и прилагането на този маниер, обусловен, както казах, от опита ми при преведането на херметиците и от т. нар. „поетика на думата“, може да бъде проследен, ако се сравнят преводите ми на Петрарка,<sup>10</sup> правени преди това, където съм се стремил преди всичко към пластическа елегантност, и преводите на стилновистите, осъществени, след като съм бил минал вече по този път. По подобен начин съм осъзнавал своята задача и превеждайки лириката на Микеланджело,<sup>11</sup> но тук един качествено различен момент се състои в нарастващата роля на съпротивата на езика, третиран като материал, който трябва да бъде преодолян, тъй както скулпторът преодолява мрамора, за да извади и освободи образа, който се съдържа в него. Върху това разбиране бе търсено и звученето на моя превод, който се стремеше да избегне една основна опасност — гладкото и лесно течение на стиха. Неделимо свързан с тези задачи бе и стремението ми да загатна онова чувство за езиково-художествена отдалеченост, която четенето на оригинала буди и която, мисля, че оправдава леката архаизация на речта. За него говорят и предпочитанието на „цяр“ пред „лек“ или „лекарство“, на „дивен“ пред „божествен“, на „върше“

октава звучи така: „О, огън ако бях, подпалил бих света;/ а вятър, шях на пух и прах да го направя./ Защо не съм порой — за миг да го удавя?/ Или път бог — та да го блъсна в пропастта?/ О, папа ако бях, аз смучал бих кръвта/ на християните, тъй както подобава./ Тиранин ако бях — знам как се управлява./ без жал бих колил аз и тъпкал бих сганта.“ Тъй като в него се чувствуват съвсем ясно ръката и вкусът на съставителя и редактор Петър Велчев, предпочетох да цитирам като по-автентичен първия вариант. Но, струва ми се, и двата онагледяват достатъчно добре разграничението между тези две разбираня за превода на ренесансовата поезия, които се опитвам да очертая.

<sup>10</sup> Франческо Петрарка. Сонети, превод от италиански Ат. Драгиев, Ст. Петров и Др. Петров. С., 1959.

<sup>11</sup> Микеланджело Буонароти. Лирика, подбор и превод от италиански Драгомир Петров. С., 1971.



пред „клони“, на „глумя“ пред „подигравам“ на „шение“ пред „желание“, на „думам“ пред „говоря“, на „палати“ пред „дворци“, на „болярин“ пред „богат“, на „найдем“ пред „намерим“, на „върл“ пред „труден“ и т. н. Свързани с народната словесна изразност, независимо че за някои днес тя звучи архаично спрямо албумната стилизация, на която е била подложена представата за сонета у нас, тези думи са по-автентични и в повечето случаи и по-кратки. С това те внасят в контекста, или така ми се струва, една агресивна напрегнатост, която съм търсил и която тук е нужна. И, както вече загатнах по повод сонета на Чехо Анджелиери, те са свързани с едни други лексикално-стилистични пластове, отвеждащи този път към поезията на Ботев, чиито звучения тук ми бяха много полезни, за да постигна това, което вече нарекох мрачно-разрушително ожесточение. Ще си позволя да цитирам като пример само последната терцина на сонета „Se da'prim'anni aperto un lento e poco“, като подчертая особено неговия последен стих:

Че ако млади огън ни разплаква,  
тъй сух и в пламъци така грабливи,  
нима духът ще трае в жили ядни?

Но моят вкус към пластичен, веществен и моделиращ език, богат на точни подробности, който от вкус прерасна във възглед и който получи окончателното си развитие, когато превеждах Микеланджело и след това Фосколо,<sup>12</sup> бе вече в голяма степен узрял в процеса на работата ми над песните на Леопарди,<sup>13</sup> които преведох предимно по време на моето лекторство в Рим през 1963—1964 г. Мисля, че този „класицистичен романтик“ заедно с Фосколо са единствените случаи в моята преводаческа практика, когато превежданият поет има шо-годе литературно-историческо съответствие с явление в нашата литература. Тези поети на „Ризорджименто“, на български пак Възраждане, но не на културата и личността (защото тази епоха, на италиански *Ринашименто*, е завършила още в началото на чинкуечентото (XVI), а възраждане на нацията — Фосколо и Леопарди творят в началото на XIX в. — тези поети на Ризорджиментото, казвах, намират у нас повече или по-малко близки успоредници в лицето на П. Р. Славейков, Ботев, Вазов и П. П. Славейков. Наистина аналогията е пак малко пресиленна, защото ако и тук и там е налице идеализирането на „древната слава“, това у италианските романтици не е само могъщата империя на римляните (тъй както у нас българското царство бива възкресено от Паисий, Николай Павлович, Васил Друмев, Добри Войников и др.), а и онези хуманистични ценности на духа и културата, създадени през епохата на Възраждането (Ринашименто), спрямо които нашето национално възраждане ще остане в дълг към националната ни култура. Но поне що се отнася до поетичния език, с който тези поети трябваше да се възпятят на български, тук не се поставяше задачата за „хипотетично ретроспективно възсъздаване“ или за „антиципиране“ развитието на националния поетичен език, а за умело използване на пластове, които вече съществуват у споменатите български поети. Затова, когато „бялата“ красота на един богат, пластичен и неподложен на лилиевска дестилация български език ме понесе в стихията си, аз почувствах до голяма степен своята задача изпълнена. Обръщайки се към поезията на Вазов и главно на Пенчо Славейков, недостигнала още тази опасна за мен формална елегантност, която започваше да ме плаши именно тогава, аз въстпах и леко патиниращата архаизация, която придава особена прелесть на един език, изпъстрен с красиви латинизми и усложнени антични конструкции.

Наистина предстоеше ми да изпитам мъчителното раздвоение между строгата антична пластика, която моделира словото чрез законите на триизмерността и завършва стиха не чрез рима, а чрез умело натрупване на езиковата материя, и свободното, пръснато и случайно наглед римуване на някои стихотворения, към които се връщах с добросъвестно насилие над себе

<sup>12</sup> Уго Фосколо. Сонети и поеми, превел от италиански Драгомир Петров. С., 1971.

<sup>13</sup> Джакомо Леопарди. Блуждаещи звезди, подбор и превод от италиански Драгомир Петров. С., 1965.

си, за да се разочаровам веднага от евтиния вкус, който издаваше възпроизведената на български мрежа на звуковите съответствия. Тази дилема, без да жертвувам навсякъде и изцяло формата, аз реших все пак в полза на езика. Защото тази „бяла“, малко тежка реч единствена бе в състояние да изрази чувството за пластичност на формите, за морен унес на сетивата, за гъста и влажна прозрачност на въздуха, в който диша и живее поезията на Леопарди. Когато днес се връщам към този измннат път и към опита, събран по него, разбирам колко субективни и неопределими рационално предпоставки предопределят успеха на преводача при претворяването на един автор или на едно стихотворение. Ако Куазимодо и Унгарети, както вече казах, ми представиха усещането, че лиша сам, а не че превеждам тяхната поезия, чувство, което не ми е било съвсем чуждо при стилновистите и при Петрарка въпреки формалните трудности на сонетната форма, която навсякъде възпроизвеждах точно, то споменът за работата ми над Леопарди е изпълнен с усещането за трудни усилия и преодоляване на нещо, което упорито се изплъзва. Въпреки многобройните варианти, които съм правил, днес съм принуден да призная, че на български стихотворения като „На луната“, „Безкраят“ и „На Силния“ с тяхната неподдаваща се на подражание хармонична простота само донякъде предават въздействието на оригинала. Постигнатото при превеждането на други, основни и не по-малко трудни творби, като „Възпоминания“ и „Нощна песен на един овчар, който броди из Азия“, ме изпълва със задоволство и малко нескромна гордост. А някои по-средни (според общоприетата от коментаторите оценка) творби, като „Захождането на луната“, на времето, когато бях млад и лекомислен, имах претенцията, че звучат на български по-силно, отколкото на италиански.

Опитът от претворяването на този Леопардиев класическичен романтизъм ме изправи пред поезията на Фосколо по-готов, с изработени вече критерии и ми спести лутане и несигурност. Днес все още смятам своя превод на „Гробниците“ и „Грациите“ за един добър адекват на оригинала. А преводът ми на Микеланджело, при раждането на който усещането за мъчително и същевременно сладостно преодоляване бе най-силно, днес смятам за най-високия си успех като преводач.

Споменах за изградилia се у мен в процеса на тази работа вкус и разбиране за поетичен език. Той се утвърди чрез отхвърляне на онова, което покойният Григор Ленков, незабравимият преводач на „Евгений Онегин“, нарече един разговор, няколко месеца преди преждевременната си смърт, „изячен буквализъм“. Това е практика, изхождаща от убеждението, че добрият поетичен превод може да представлява механично съединение на две качества, всяко от които се постига едва ли не по автономен път: точност и хубава поетичноезикова форма. Това схващане, което подхранва т. нар. подстрочни преводи, разделя момента на вникването в оригинала от неговото стихотворно претворяване и превръща превода в нещо като решаване на ребуси. Според мен днес именно то е източник на блестящото, но кухо версифициране, винаги на най-съвременния, нормализиран език със стих, често пъти по-звънък и правилен, отколкото има оригиналът (без лесните и познати рими на класиците), избягващо подводните трудности и специфични особености на оригинала (тъй както често правят на руски дори в работа на иначе способни млади хора, за които не може да се каже, че работят по подстрочници. Защото раждането на една поетична творба, дори преводна, е процес, който не може да се облегне само върху реквизита от готови изразни средства, с които разполага родната литература. То изисква собствена, лична езикова инвенция и способност за езикови синтети от различни стилни и лексикални пластове, съществувачи осъзнато или латентно в родния книжовен и не книжовен език. Неслучайно Атанас Далчев казваше, че поезията започва оттам, където свършва езиковата норма. Тъй както оригиналната поезия не може да бъде механично съчетание от мисъл с форма, така и преводът не може да бъде съчетание на точност с форма. Те са нещо по-сложно и диалектично. Те са любов, а освен привличане и съединение любовта е борба на противоположни начала и преодоляване. Без следите на тази борба между мисълта и езика, между съдържанието и формата не може да има изкуство. Резултатът може да се приеме с лекота, но той трябва да носи следите на сладостната мъка от преодоляването. Защото, както казваше Бретон в „Пътя за Сан Романо“, поезията, това са измачканите чаршафи на зората, върху които е станало обладаването. Стиховете, които не носят следите на това интимно тайнство, за мен представляват същият ерзац, който е нес кафето пред филджана, кипнал бавно в горящата пепел, наситила тъмната течност с мириса на дървото и дыма.

\*\*\*

1) След всичко казано дотук навярно не би прозвучало изненадващо, ако заявя, че за мен преводът е бил нещо трудно отделимо от собствената ми поезия. Често той се е превръщал за

мен и в средство за поетична изява, когато друга възможност за това ми е липсвала. А перифразирайки една мисъл, която бях прочел някъде за Куазимодо, мисля, че не бих бил далеч от истината, ако кажа и за себе си, че дейността на преводача скриваше първия образ на поета, който в тази работилница претопяваше, изковаваше и каляваше елементите на оня език и стих, които са неотделими от неговия собствен стил. Не ше да е без значение и това, че посредством преводите на Куазимодо аз най-добре почувствувах духа на старогръцките и римските лирици, чрез други италиански преводи се запознах с поезията на Лорка и Сеферис (когато те не бяха още познати у нас) и дори с Елиът и Андрич, двамата автори, които изиграха голяма роля в моето развитие като автор, в изграждането на това, което представлява навярно моята поезика.

Значи ли това, че моята поезия не дължи нищо на италианската? Естествено не. Лично аз, по-добре от когото и да било, бих могъл да различа интонациите, дошли в нея от Куазимодо, Монтале, Леопарди и петраркистите. Но това не са Куазимодо, Монтале, Леопарди и петраркистите такива, каквито ги знае читателят на техните оригинали, а такива, каквито са останали при повторното им възпроизвеждане, чрез синтеза от езикови пластове, заети от Пенчо Славейков, Вазов, Ботев и стария Славейков, от предхождащите го възрожденски поети и от народната песен, сплавени и излети във формите на силаботоническя стих, огънат и скроен така, че да наподобя пулсирането на силабическата метрика, но синтез, при извършването на който върховният господар и съдия е оставал мойт собствен усет, вкус и езикова изобретателност.

Когато, превеждайки „Аспазия“ на Леопарди, за да предам внушението на израза „quando tu/dotta al'etatrice“, се видях принуден да се отдалеча от него и да потърся някаква подобна изразителност в „и ти тъй знаеш в онуй отровно/изкуство на съблазънта“, аз не подозирах, че четири години по-късно, пишейки своите „Византийски елегии“<sup>14</sup> и по-точно стихотворението „Размисъл“, леко променени, тези думи ще отекнат отново в съзнанието ми като единствено-то възможно словесно съчетание, с което мога да характеризирам „жените/умели в любовта и знаещи в онуй/изтънено изкуство на съблазънта“. Дали тогава аз ограбвах Леопарди? Не смея да отговоря с „да“ или „не“, но тогава имах усещането, че именно аз преди четири години съм бил ограбен и сега вземам обратно само това, което ми принадлежи.

Собствено, ако по отношение на идейната съдържателност моята поезия е едновременно ексистенциална и философско-историческа, то смея да твърдя, че източниците на нейната поезика са предимно културноисторически. Чрез митологизирането на една лична драма, превърната в метафората на „откраднатата икона“, в „Кладенци“<sup>15</sup> се бях опитал да изградя хипербола с непрестанно растящо семантично съдържание, която да се слее с една историческа съдба, чийто мистичен символ става сладостната тъмнина на кладенците, в дълбоките огледала на които търся раздробените късове на собственото си лице, загубено в очите на отнесените го в чужди земи икони. Продължавайки по същия път да дира поетично-синтезираната същност и смисъл на българската история, в „Битие“<sup>16</sup> и главно в цикъла „Харман на ветровете“ се опитах да извлека от тази история вечните морални категории на човешкото поведение — верността и предателството, властолюбието и неподкупността, свободолобието и продажността. Ясно е, че една такава осъзната творческа задача предполага като своя предпоставка и като свой краен резултат възстановяването на едно цялостно културноисторическо съзнание за тъждество-наес, ретроспективно възстановяване на сринатите от историческите опустошения мостове към началото, към изворите на това, което сме. В един такъв процес на културна реинтеграция, който е бил винаги осъзнатият и инстинктивен стремеж на моята поезия, преоткриването на 30-те години и съживяването на техните постижения можеше да бъде само една първоначална стъпка. Вече цитирах извънредно показателното от тази гледна точка писмо на Кирил Цонев. Споменах и за това, че в него големият български художник изразява съзнанието за една културноисторическа драма, породена от незавършеността на етапите в нашата история. Сега ще добавя, че то изпреварва теоретическите постановки за ускореното развитие на литературата,<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Вж. Dragomir Petrov. Poèmes, „Pierre Seghers“, collection „Autour du monde“. Paris, 1970; Dragomir Petrov. Fintini. „Univers“, Bucaresti, 1974.

<sup>15</sup> Драгомир Петров. Кладенци. Стихове. Варна, 1967.

<sup>16</sup> Драгомир Петров. Битие. Стихотворения. С., 1977.

<sup>17</sup> Георги Гачев. Ускореното развитие на литературата. М., 1964.

които днес представляват ключ за разбиране на българската литературна и културна история в ново време. Защото тази култура, която за по-малко от два века трябваше да изживее своя Ренесанс и своето Просвещение, за да създаде в края на XIX в. литературния романтизъм и реализъм, продължи през следващия век да усвоява задъхано етапите на световния литературен процес, познавайки символизма, експресионизма, а подир тях и други школи и течения. Същността на този вид развитие, органичен въпреки всичко, защото отговаря на вътрешните обществени нужди, има два главни аспекта: от една страна, то съдържа опасност от еkleктизъм, повърхностност и мъртво раждане на недоносени плодове, а, от друга, създава предпоставките за богата многопластовост, дължими на обстоятелството, че всеки разглеждан етап решава не само преките си, присъщи нему задачи, но се явява наследник и на недовършените реализации от предхождащите го, и то не непосредствено етапи. Това е неговата по-интересна страна, която съдържа възможности за пораждање на своеобразни и сложни явления, изпълнени с голямо вътрешно богатство и напрежение. Люлка на такива явления у нас е периодът на 30-те години, не само пропит от съзнанието за това, какво представлява тогава европейската и световната култура, в която ние трябва да намерим своето място, но и за нуждата да възстановим връзката с нашето културно минало, за да не загубим, разтваряйки се в света, своята тъждественост с нас самите. Това съзнание предопределя едно избирателно, а не сляпо подражателно отношение към световните школи и течения, които можем да открием в най-добрите постижения от онова време. И това именно отношение обяснява защо в тази модерна епоха, когато парижката школа е в апогея си, примерът на Италианското възраждане запазва за българската литература и изкуство по-голяма степен на актуалност, отколкото за други балкански и източноевропейски култури.

Тук ще си позволяя още едно отклонение. Известно е, че любовната лирика на Иван Вазов, титана на нашата национална литература, не блести с философска сложност и дълбочина. Не бихме могли обаче да кажем същото за представителите на онази нова, качествено различна по сложността на идеите си литература, която започва своя път у нас през 90-те години на миналия век и началото на сегашния с внушителната фигура на Пенчо Славейков. Сплитайки в един сложен възел проблеми, които останаха недокрай решени от предхождащата го възрожденско-просветителска и романтично-патриотична литература, по създаване на един ценностен идеал за свободната и независима личност, той си поставя задачи на модерната тогава европейска литература и философия, каквато бе тази за изграждане на силната личност и „свързочевека“. Извършвайки синтез между средствата на психологическия реализъм и неоромантизма, Славейков пръв у нас разработва и проблема за творчеството като духовен подвиг, по сили само на осенените от божествен огън. Такива са „Луд гидия“, „Микеланджело“, „Cis-moll“ и др., но особен интерес за нас представлява поемата „Фрина“, която за първи път в българската литература разглежда въпроса за женската красота като възпълнение на божественото начало сред хората. Ясно е, че това представлява по същество разработка на основната неоплатонична концепция, която в различни варианти пронизва поезията на Петрарка, на петраркизма и на предхождащите ги явления, от които те черпят. Свързан с духовните брожения на своето време обаче, във „Фрина“ Славейков интерпретира неоплатоничния идеал за красотата, на която неговата героиня иска да издигне храм, в светлината на модерните тогава идеи за изключителната личност. Като своеобразна проява на „петраркизъм“, който в различна степен на изчистеност и осъзнатост култивира неоплатоничния идеал, може да се разглежда също така творчеството на Яворов, Дебелянов, Лилиев и Емануил Попдимитров. Самият Яворов се самоосъзнава като „демон“, носител на чувството за греховност, който иска да похити невинната любима и същевременно се бои за нея. За Дебелянов пък жената е „грях“ и „гибел“, които отклоняват душата от своя стремеж към чистота, към онази духовна и платонична любов, която е загатната алтернатива в „Легенда за разблудната царкиня“. За творчеството на Лилиев и Емануил Попдимитров е присъща цялостна духовна идеализация на любовта и жената: у първия стремежът към чистотата и девствеността пронизва цялото му творчество заедно с чувството за тяхната обреченост в един груб и греховен свят; а в поезията на втория пък, изпълнена с чувство за космическа хармония, в която животът е разрешен — „навън във висшата премъдрост на творението; навътре в нравствения закон“ (Вл. Василев) любовта става най-жив-

еното и най-свято чувство, озарено от ореола на едно религиозно преклонение. Така в тази екзистенциално-трагична поезия, съзвучна с мрачните съзрения на Киркегор, остава да трепти един златен сноп слънчева светлина, която търси косите на идеалната любима, за да заиграе по тях като богородичен ореол. Щеше ли това да бъде възможно, ако тези поети на големите съвременни метрополиси, певци на греха и ученици на Бодлер, не бяха израснали край така бързо заглъхналата чаршия на българските възрожденски градчета и не бяха закърмени с чистотата на един етичен идеал, възможен само в онова ранно буржоазно общество на труда и чистите нрави, което у нас не можа да извърви своята естествена историческа елипса. Ярък пример за подобна вътрешна диалектика и за актуалността на италианското куатроченто е творчеството на Владимир Димитров — Майстора, осъществяващо един далеч не еkleктичен синтез от изразни средства, присъщи на живописца на експресионизма и кубизма, продължавайки нерешението докрай от Захари Зограф и Станислав Доспевски задачи на възрожденския портрет по създаване на един ценностен идеал. В различна степен същият подход би могъл да ни открие дълбоката вътрешна логика в творчеството на художници като Златю Бояджиев (през първия си период), Васил Стоилов и споменатия вече Кирил Цонев, който завършва в нашето ново изкуство един много важен процес: съсредоточаване на вниманието от общото към единичното и неповторимото, процес извършено показателен за прехода от Средновековието към ново време. Неговите фигури — не вече загатнат релеф върху двуизмерен, макар и разширяващ се фон, а самостоятелно съществуващи в едно също триизмерно пространство, което представлява самостоятелна категория, предмет на любопитство и изследователска страст от страна на художника, завършват пътя, започнат от Захари Зограф и Николай Павлович.<sup>18</sup> С тях българското изкуство е пристигнало окончателно в новото време въпреки идещата още от Византия монументалност на образа.

Съблазнителна литературна аналогия на тези наблюдения представлява именно поезията на Атанас Далчев, където предметите и нещата заживяват своя неповторим живот, стават градиво за цяла една поетика, която въпреки своята „модерност“ е включила в себе си „иманентната“ склонност на българския творчески дух, тъй ярко осъществен в народната им песен, да одухотвори предметния свят, свързан с ежедневието на хората. Така и тук, под благодарно-декадентската одежда на този български бодлерианец откриваме не само уроците на Фосколо (и Далчев като П. Славейков съжаляваше, че е срещнал Италия след други уметвени изкушения, макар и не в края на жизнения си път), но и едно познавателно любопитство, присъщо за зората на светската градска цивилизация, наричана още буржоазна, макар и пропит с късен екзистенциален трагизъм.

Продължението на този процес, който дава повод за наблюдаването не само на типологически сходства, но, както ще опитам да покажа, и преки връзки с италианската култура, ни дава Валери Петров. И преди ми е минавала мисълта, че някои италиански поети не са били съвсем без значение за творческия път на някогашния ученик от италианския лицей в София, но сега, когато осмислям критично цялата тази материя, тяхното значение ми се представя като очевидно. Става дума за сантименталната самонасмешка на Гуидо Гоцано и за жанрово-битовата лирико-повествователна ирония, присъща на крепускуларистите, сред които той особено изтъква, и на италианската диалектална поезия. Някакъв тласък, получен от тях, според мен без съмнение му е помогнал да осъзнае естествените си предразположения и да открие онзи свят на градското ежедневие, на безцелните хлапашки скитания по неделните улици с чудото на фотографията (у Гоцано дагеротипите) и празника на киното от епохата на неговата зора, света на първите сантиментално-иронизирани любования, жанровата пьстрота и социалната напрегнатост на градския живот непосредствено преди и по време на Втората световна война. Помогнала му е с целия този нов поетичен свят да внесе в нашата култура и още един много съществен принос — осъзнатата възможност изкуството да бъде интелектуална игра и забава, както това става в светското градско общество, а не непременно откровение свише или ритуал, както беше през Средновековието или в народния синкретизъм и както остана до късно в страните на източното православие.

<sup>18</sup> За тези наблюдения съм задължен на жена ми, Велина Братанова, и на незавършената ѝ още работа върху българския натюрморт.

Така този български „крепусколаризъм“, чиито представители са също така Вутимски, Б. Райнов (?), ранните Ив. Пейчев и Б. Божилов, възникнал върху способността да се опозитизират добрите стари неща с дъх на безкусие и посредственост, таванският и кухненският реkvизит не само с чувство на плачлив сантимент, но у най-добрите си представители и с иронична дистанция, бележи развенчаването на класическите буржоазни идеали и ценности, преди те да са били създадени и възпътени, както това бе сторено другаде от Вермеер и Шарден. Но докато у нас той идва след Далчев, чието духовност притежава още много стоическо достойнство, Монта-ле в Италия следва крепусколаристите и поезията му съдържа един гносеологически откъз. Това е разликата в историческото място на двамата големи поети в собствените им литератури.

Но в същност да заговоря за Валери ме подтикна не толкова амбицията да хвърлим нова светлина върху поезията му, колкото желанието да изправа на крака тъй объркания и мистицизиран у нас въпрос за творчеството като акт на пълно „откривателство“. За да не се връщам прекалено назад, ще кажа само, че в края на 50-те и началото на 60-те години повечето от нас („новаторите“) си представяхме оригиналността на поезията по един детински наивен начин. Слушал съм неведнъж да се казва по редакции или в кафенета, на мен или на други, че този „образ“, да речем, бил много „нов“ и „оригинален“, а пък онзи не чак толкова, или че го имало вече, същият или подобен, у едикого си. Едва ли не ние си представяхме поезията като сбор от оригинални метафори, което подтикна веднъж Кольо Инджов да предложи след речника на римите да бъде издаден речник на метафорите. Тогава ние едва ли не си записвахме „оригиналните“ „образи“, които ни хрумваха или прочитавме някъде, за да ги употребим в стихотворенията, които ни предстоеше да напишем, и ревнувахме ония, които успяваха да ги употребят преди нас. А свежата и неочаквана метафора може наистина да бъде хубаво нещо, но не тя прави поезията оригинална, а органичността на она поток от слово, чувство и мисъл, в който този „образ“ намира мястото си. Истинският поет, а и просто изобретателният човек може да измисли колкото си иска или колкото му трябват метафори, но не те създават поезията, а тъканта, в която биват вътъкани. Един образ може наистина да е навян отнякъде, а може да съдържа и съзнателно литературно позоваване. Не е там въпросът. Защото не отделният камък прави сградата — важно е в нея той да бъде на мястото си, тъй както и най-оригиналният „образ“ също би могъл да бъде открит някъде из по-ранната поезия, ако някога наистина бъде направен речник на метафорите. Тук бих искал да напомня, че Брамс ни най-малко не се е смущавал от Бетовеновата тема, която използва в IV част на Първата си симфония, а такива примери има много. Колкото до средствата, Моцарт още по-малко се е тревожил за това, че използва средствата на Хайди, а най-малко от всички такава тревога е можела да изпита някоя от многобройните издънки на великата Бахова фамилия, защото средствата са въпрос на майсторство, а майсторството се учи при майстор. Работата е да имаме към тях избирателно, а не еkleктично отношение, а нашите фуги и симфонии да бъдат майсторски като тези на старите майстори. Останалото идва от само себе си, защото ако майсторът е наистина личност, той не би могъл да не остави върху майсторлъка си нейния отпечатък. И защото стилът е устойчива система от надлични условия, присъщи на дадено време, и няма нищо по-естествено от това художникът да се изразява със средствата на епохата си. Така че абсолютизирането на „оригиналността“ и претенцията към художника за пълна новост на това, което казва, и на това, как го казва, е не само наивно, но представлява според мен продукт на специфични симбиози, извършени при специфични за нас исторически условия. Първата от тях е срещата на византийско-средновековното отношение към словото и художествената форма като към божествено откровение с онова присъщо на романтичния индивидуализъм въздигане на изкуството като жреческо откровение на художника и неговата „изключителност“, вярата в която му позволи да си прикачи дръзко и предизвикателно титлата „творец“, пазена дотогава само за бога. (Това е най-вече случаят на руския символизъм, чието присъствие по силата на своята интензивност у нас идва веднага след това на френския.) А втората се съдържа в демографския взрив, който изсипа в градските литературни кафенета всички онези момчети от Странджа, Граово, Горноджумайско, чиито баби са се любили със змейове, засукали с детството си синкретичното безвреме на она дионисиевски механизъм, който веднага превръща личното във всеобщо, а историята в митология. В града, към който те са се стремили, но който още ненавиждат, в който зъзнат, изтръгнати и без

корен, те са изпълнени с особено чувство за своята самотност, която превеждат като неповторимост, чувство за това, че светът започва от тях, че техните книги и картини трябва да ги обезсмъртят, че техните паметници, архитектурни и градоустройствени проекти ще бъдат издигнати на празна ливада, където нищо преди това не е имало. Това е съзнанието на човека от раннобронзовата епоха, изправен пред научно-техническата революция на XX в. Това е липсата на чувство за история, носител на което у нас е бил до някъде възрожденският град, отново отнет на гражданите.

\* \* \*

Но ето, че това ми отклонение стига по-далеч, отколкото възнамерявах, и сега се чувствавам затруднен да продължа. Първоначално смятах да изведа вътрешната логика на собственото ми поетично приключение, или, ако щете, на моя културен донкихотизъм, от същите основания, с които Владимир Димитров — Майстора съчета кубизма с куатрочентото. Това ми намерение почиваше на убеждението, че то представлява естествено продължение на 30-те години и започва оттам, където те свършват. В това има голяма част от истината, но не цялата. И за да бъде убедителен пред самия себе си, трябваше да спра при Майстора. Сега, в този контекст, примерите на Кирил Цонев, Далчев и Валери Петров ми дават да разбера колко по-далеч от възстановяване мостовете с предосманската епоха е стигнало нашето развитие по пътя на една градско-светска, т. е. буржоазна култура. Защото, както казва Лионело Вентури, „докато на божественото откровение стига образът върху повърхността, представянето на човешки живот има нужда от пространство в дълбочина, от трето измерение“, което поражда стремеж към единичното, гносеологическата радост от изследването, интелектуалната игра в изкуството и откриването на случайността<sup>19</sup> като закономерност в квантовата механика.

Още в „Комунистическият манифест“ последователното хуманистично гледище на неговите автори разкри ярко античовешкия абсурд, стоящ в основата на постоянните и все по-чести технологически революции, във все по-бързото морално остаряване на производствата, преди те да са се изчерпали технически, за да произнесат своята нравствена присъда върху капитализма. Днес някои употребяват понятието „съвременно индустриално общество“. „Бързо живей, бързо мечтай, бързо работи“ — възкликва Л. Левчев. Докога! Съвременният човек изпитва все по-болезнена нужда да заживее сред неща постоянни и установени, за да може да познае родния си град, квартала на своето детство, дома, в който е видял светлината на този свят. А първоначалната естетическа радост от играта на случайностите поражда страх от тях и копнеж по покой, желание да спрем и да се огледаме. В „Арсенио“ Монтале казва:

... . този миг  
многоочакван негли те спасява  
от твоите пътешествия, звено от  
една верига, неподвижен ход, безумен  
копнеж, Арсенио, по неподвижност“.

Не са ли тези психологическите предпоставки, които подтикнаха някои съвременни философи да станат пророци на „ново Средновековие“?

А има и нещо друго. Социалната динамика, всички обществени и производствени революции, разрушаването на много традиционни микро- и макроструктури събудиха повишения интерес към нашето минало и корени, към народопсихологията и философията на националната ни история, към „иманентните“ черти на нашия народностен дух. Това също ни отправи към Средновековието, към народното творчество и народната митология — царство на универсалното, а не на партикулярното. Погледнато така, парадоксално, но и дълбоко закономерно, аз се явявам в собствените си очи значително по-догматичен и „средновековен“ от „градскобуржоазния“ Левчев с неговия инстинкт за играта на случайностите в този вечно променлив свят. Така у мен живее обрнатата назад носталгия по „завършените осветени форми“, които ние

<sup>19</sup> Вж. бел. 18.

с огромни усилия „искаме да овековечим, стрейки/ от камък язове и саркофази“, заедно с ко-  
нежа по завършване на ония културни процеси, които в своята историческа приприяност и ско-  
ропостижност нашето Възраждане завеща на следващите поколения. Трагично противоречие!  
Затова навярно се чувствавам най-добре в куатрочентото и ще се върна там, където трябваще  
да спра.

Чувал съм да се казва, че моята поезия съдържа нещо от духа на късния български  
XIV в., нещо от това, което би било навярно нашето неродено българско куатроченто. Тези  
мнения са показателни: не за моите постижения — за моите възделения. И връщайки се към  
споделената в началото мисъл за художествената интуиция на Емилиян Станев, понякога се  
питам до каква степен бих осъществил аналогичните домогвания на поезията ми, облегат са-  
мо на своята интуиция. Затова съм длъжен да споделя, че години наред аз посещавах и опоз-  
навах тази благословена земя, търсейки в Асизи, Перуджа или Орвието изчезнали свидетел-  
ства на Търново или Преслав, изтръпвах, когато откривах в пропорциите или обема на умбрийските  
или венецианските къщи, или в наклона и дължината на стрехите им неща, които съм виждал  
в Трявна или Жеравна, струваше ми се, че разпознавам в Маестата на Дучо оная „деликатна  
техника на главите“, която Грабар описва в Бояна, опитвах се да потъна в здрача на Санта Ма-  
рия д'Ара Коели или на Сант Амброджо, представяйки си, че това е голямата Плискова бази-  
лика на Борис, чиито основи днес едва личат, мъчех се да си представя по киострото на Сан  
Джовани ин Латерано как са изглеждали манастирските дворове в моята страна, дирих във  
фреската на Беноцо Гоцоли образа на последния известен Шишмановец, цариградския па-  
риарх Йосиф. Не знам дали тези видения са плод на интуиция или бленуване. Но в каквато и  
степен тези мои поетични възделения да са били осъществени, във всички случаи те остават  
длъжници не само на „българските писатели-исихасти“, възкреслили духа на платонизма в края  
на XIV в. (навярно тук най-много приличам на Кавафис, който ползува по подобен начин ви-  
зантийската литература), но и на онези италиански поети, неоплатоници, които превеждаха с  
такава любов и ревност. Днес плод на този труд е не само езиково-терминологичната цялост на  
неоплатоничната поезия, чиято българска успоредница се съдържа в моя превод на Микелан-  
джеловата лирика, но и някои акценти в личното ми творчество, говорещи за предразположе-  
ние към някакъв петраркизъм (или може би още по-точно гонгоризъм), просмукали го през  
множество езикови и културни филтри, формообразуващи и осмислящи предпоставки. А истин-  
ският дълг на това творчество към италианската поезия не се заключава в интонациите, дошли  
от този или оня автор, а в един цялостен дух, нека го наречем „идеалистичен“, който се съдържа  
в културата на Възраждането и без който ние не бихме могли да изплатим ипотеките, оставени  
ни от нашето национално възраждане по създаване на ценности, хуманистични идеали за зем-  
ния живот и дейност на човека.



## ВЕРОЯТНИЯТ ПОВОД ЗА НАПИСВАНЕ НА „МОЯТА МОЛИТВА“ ОТ ХРИСТО БОТЕВ

К. Н. КАНТАРЕВ

Знае се, че Ботев не е търсил теми за своите лирически творби. Че поводът за всяка една от тях е свързан с някакъв факт от непосредствената действителност, с някакво събитие из личния му живот. Такъв е случаят с „Хаджи Димитър“, „Обесването на Левски“, „Майци си“, „Делба“, „На прощаване“ и пр. „Моята молитва“ оставаше като че ли единствено писана без конкретен повод.

Литературните критици се помъчиха да намерят повода за нейното написване. Още в 1925 г. Иван Хаджов (Обществена мисъл, 1925, кн. 3) потърси връзка със стихотворението на княз Вяземски „Руский бог“, печатано в сборника „Русская потаенная литература XIX столетия“ Лондон, 1861:

Бог ухабов, бог мятелей,  
бог преселочних дорог,  
бог ночлегов без постелей —  
вот он, вот он русский бог.

„Това е богът, когото *разумът* на автора не може да признае, бог, когото свободолоубивият поет не може да носи „в сърцето и душата“. Това е богът на заблудените страдащи и заблудените охолници, на всичко мрачно и грозно в руската земя. Тъкмо такъв, какъвто е небесният бог в „Моята молитва“ на Ботева“ — пише Ив. Хаджов. Той намира дори „любопитни съвпадения от формално естество“ между двете творби: „в ритъма, размера на стиховете и пр.

Петнадесет години по-късно Малчо Николов потърси връзка между поезията на Ботев и някои образци от руската революционна лирика — Ботевата „Борба“ и „В память юнских дней 48 года“ на Морозов, „Елегия“ и „Элегия“ на Язиков и др. Като сочи за „известна близост“, М. Николов подчертава още, че може да говори за някакво влияние в „много ограничен смисъл“. Още по-далечно е отношението и на Ботевата „Молитва“ към стихотворението на княз Вяземски — „Руский бог“.

Като отбелязва „особеното въздействие“ на Херцен върху Ботев („Былое и думы“ — главно върху статиите му), Николов продължава: „Ботев е близък не само по възгледи, но и по тон до боевите, ударни речи и позиви на Бакунина. . . Влиянията са безспорни. Вярно е обаче, че Херцен и Бакунин у Ботева са видоизменени, приспособени — революционните им социални и политически идеи са приложени към нашата действителност, а техният публицистичен стил е помогнал на нашия автор (Ботев, бел. К.) да си създаде свой стил, в който е вложил собствената си безпокойна и темпераментна природа“ (Хр. Ботев, С., 1940, с. 76).

В дирене на конкретния повод за написване на „Моята молитва“ Михаил Димитров се спира на друг литературен факт. Във в. „Свобода“ на Любен Каравелов от януари 1871 г. са поместени „Отче наш“ и „Верую“ с бележката, че те са напечатани в много „французки и немски весници“, че всеки французин ги знае наизуст и „прочита кога легне и кога седне да обядва“. Димитров смята, че „Верую“ от „Свобода“ е дало повод на Ботев да напише своето знаменито „Символ-верую на българската комуна“. В случая нас ни интересува не Веруюто, а Молитвата. Писана след отвеждането на император Наполеон III в Германия, в духа и формата на църковната „Отче наш“ („Отче наш, който не си на небето, а роб в Германия, нека твоео царство

бъде навеки унищожено, нека твоята воля бъде изгонена от земята и проклетата от небето, . . . дай на сиромасите. . . , опрости ни, . . . както сме ти и ние опростили“ и пр.), тя е остра ирония и сатира за бившия френски император. Но, както пише М. Димитров, тая работа „е толкова далеч от „Моята молитва“, че не може да се сравняват. И наистина, докато тя е обикновена политическа изповед, „Моята молитва“ е поетическо произведение, което по дълбочина и оригиналност стои единствено не само у нас, но доколкото ми е известно, в европейската литература“ (Сборник „Жив е той, жив е“ . . . С., 1940, с. 271). Единичното, което дава някакво основание на М. Димитров да приеме, че френската молитва е била вероятният повод за написване на Ботевата „Молитва“, е първият ѝ стих („Отче наш, който не си на небето“), нещо, което се среща и в Ботевата „Молитва“ („Не ти, що си в небесата“).

Не е изключено Ботев да е познавал „Русский бог“ на Вяземски. Без съмнение той е чел „Отче наш“ в Кареловата „Свобода“. Сигурно и едната, и другата творба са навели поета към подобна тема. Но, струва ни се, че те са му дали твърде малко.

Има една друга творба и един друг автор, които, мислим, са дали конкретния повод на Ботев да напише знаменитата си „Молитва“. Това е Михаил Бакунин, а творбата — пасаж от негово писание.

В т. I от „Собранные сочинения“ (М., с. 24) четем: „Цель жизни, предмет истинной любви — бог. Не тот бог, которому молятся в церквях; не тот, которому думают нравиться унижением перед ним; не тот, который отдельно от мира судит живых и мертвых, — нет! Но тот, который живет в человечестве; тот, который возмущается с возмущением человека; тот, который языком Иисуса Христа прознес священныя слова Евангелия; тот, который говорит в поэте“ (Н. Пирумов а. Биография Бакунина. М., 1970).

През 70-те години на XIX в. Бакунин става идол на руската младеж. „Между бележитите хора с най-голям авторитет се ползуваше несъмнено той: ние бяхме готови да приемем неговите думи без никаква критика“ — пише Лев Деич (М и х. Д и м и т р о в. Хр. Ботев — идеи, личност, творчество, 1946, с. 74). Ботев, израснал идейно на почвата на 60-те и 70-те години на руската обществена действителност, не прави изключение от тази младеж. Той знае френски и е чел Бакуниновите издания от Швейцария и Франция, чел е трудовете му на руски още в Русия. А в Румъния (според Евг. Велков и Г. Бакалов) той получавал на вързопи тези издания, част от които прехвърлял в Русия, друга разпространявал в Румъния и прехвърлял в България.

„На религията Бакунин гледаше напълно отрицателно. Като приписва всичко на бога, човек създава от него най-големия тиранин, а себе си обръща в жалък роб — пише М. Димитров. — Можем да добавим — продължава той, — че отрицателното отношение към религията бе общо място във възгледите на тогавашните обществени деятели. Но при никого от тях това отрицателно отношение не намери такъв рязък и енергичен израз, както при Бакунин. Без съмнение това обстоятелство ще да е имало особена привлекателност за Ботев и ние виждаме, че в отношението си към религията той напълно следва Бакунин“ (Хр. Ботев — идеи, личност, творчество, 1946, с. 74).

Бакунин, който по думите на Херцен „не долюбваше поетите“, без да иска и знае, е политикнал един от тях да напише стихотворение — „Моята молитва“, — което щеше да удовлетвори и неговата „непоетична“ душа. . .

Кое сближава „Моята молитва“ с текста на Бакунин?

Преди всичко пълното отрицание на религията. Второ — подчертаната антитеза (не този, а онзи. . .). Бакунин се обявява рязко против бога на църквата и властта, онзи, който с унижението към него прави хората роби. Четири пъти в тая антитеза той го отрича. И четири пъти утвърждава другия — бога на разума, на човечеството. „Не онзи, комуто се молят в черква“ („Не ти, комуто се кланят калуگری и попове“), не онзи, комуто мислят да се харесват с унижението пред него, не онзи, който извън света съди живи и мъртви. Не! А онзи, който живее у човечеството; който се издига с издигането на човека („не ти, който си направил. . . а човека си оставил роб да бъде на земята“), а онзи, който говори у поета, в душата на поета („а ти, що си в мене, боже, мен в сърцето и в душата“). Трето — това подчертано *комуто* и в двете творби — „не онзи, комуто се молят“, („не ти, комуто се кланят. . . и комуто свещи палат“), не онзи, комуто мислят да се харесват, а онзи, който е („а ти, боже, на разума“).

Накрая цялят ритъм, цялата музикалност, еднакви в двете творби, макар едната да е политическа проза. Четете, за да почувствувате това!

Като се има пред вид идейната близост на Ботев с Бакунин и че в отношението си към религията той „напълно следва Бакунин“, като се има пред вид сходството по форма и по съдържание в творбите на двамата, нам се струва, че истинският конкретен повод за написване на „Моята молитва“ е Бакунин с цялото си творчество и конкретно — с този пасаж от писанията му.

## ГРЪЦКАТА ПУБЛИЦИСТИКА ЗА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ (1933—1934)

ВИОЛЕТА КУНЕВА

Гръцката публицистика от 30-те години е представена с очерци, литературни портрети, фейлетони и информации, посветени на Лайпцигския процес и публикувани най-вече във в. „Neos Rizospastis“ — орган на Комунистическата партия, а „Proia“ — списание с десен уклон и в „Efeitheron Vima“ — списание на Центъра на либералите. За периода от 1. II. 1933 г. до 1. V. 1934 г. в „Проия“ са отпечатани 25 статии и кратки съобщения, в „Елефтерон Вима“ — около 30 на брой и в „Неос Ризоспастис“ — общо 128, сред които се открояват материалите за героичната съпротива на Георги Димитров и гневните обвинителни страници от „Кафявата книга“, издадена в Атина в превод на талантливия гръцки журналист Н. Каравунис, известен със своята антифашистка дейност.\*

Тенденциозното открояване на отделни идейно-естетически принципи, използвани от авторите на публицистичните материали, отпечатани в „Проия“, ни дава възможност не само да се доберем до представите на отделния творец за нравствено-психологическата същност на участниците в Лайпцигския съд, но и да проследим художествената реализация на тези представи. За отбелязване е, че в болшинството от тях се налага звученето на един определено тенденциозен тон, който сякаш живее притаено, за да дочака своя час, а дотогава той често променя силата на присъствието си при създаването на една или друга ситуация, при обрисуването на един или друг герой, при разкриването на сложните „зигзаги“ на самия процес.

Сравнителният анализ на литературните портрети в очерка „Денят на българина Г. Димитров“ ни дава достатъчно основание, за да изкажем по-категорично тези свои съображения. Например:

„Ван дер Любе има вид повече на мъртвец, отколкото на жив човек. Високата му фигура, превита още от първия ден на процеса, се прегърби още повече на третия. . . Цветът на лицето му от бледножълт е получил сега пепеляви окраски. Очите му са хлъзнали и почти се губят в големите сенки, които ги обкръжават отдолу като полукръгове. Безплътните му устни едва се движат, когато реши да отговори на въпросите на председателя на съда. . .

Във всеки случай третият ден на процеса беше подготвил една изненада, обаче противоположна: след призрачния Ван дер Любе беше повикан един от 3-ата обвиняеми български

\*В. „Неос Ризоспастис“ от 17 март 1934 г.: „Вчера антифашистите в Атина спечелиха още една величава победа. Журналистът-антифашист Н. Каравунис бе оправдан вчера сред ликовиците викове и ентузиазма на стотици антифашисти от Атина — работници, студенти, интелигенти.

Тъжбата, която беше подадена от антинародното правителство на Цалдарис срещу Каравунис за това, че е нагрубил хитлеристките убийци с превода на „Кафявата книга“, бе счтена за несъстоятелна и съдът не можа да продължи процеса, базирайки се на съществуващото обвинение.“ Превод. Ф. 146, оп. 3, арх. ед. 706, ЦПА — София.

комунисти, писателят\*\* Димитров. Възраст около 50 години, с характерни ярки, по-скоро груби — чисто български черти“ (разр. В. К.) — телеграфира един френски кореспондент, — Димитров, едва-що появил се пред съдийската трибуна, и вече се държи не като обвиняем, а като обвинител. Атакува още от началото. . .

— А амбицията Ви? — пита председателят.

— Да смачкаме фашизма и диктатурата!

Дръзкият отговор беше студен душ за всички, намиращи се в залата.

Сигурно мълния — телеграфира същият чужд кореспондент — нямаше да направи такова впечатление, каквото направи тази фраза пред съда на един фашистки и диктаторски режим, както Хитлеровият режим. . .

И показанията на Димитров продължиха до края със същия предизвикателен и нападателен тон срещу съда<sup>1</sup> (разр. В. К.).

В художественопублицистичните материали на „Неос Ризоспастик“, които почти винаги са без подпис по цензурни съображения, е подчертано яркото присъствие на една идейно-художествена доминанта — акцентуването върху борбата против фашизма в смисъл на нравствено-ценностен критерий от по-висока степен. Този немаловажен факт, взет в съчетание с органичното чувство на твореца за всеобща съпричастност към съдбата на отделната човешка личност, дадена в ракурса на многоплановото разгръщане на образа, е подтикнало авторите към по-широко обвързване на поведението на героя от Лайпциг с всички възможни за описание съдебни обстоятелства и жизнени ситуации. В статията „Най-голямата съдебна инсценировка на хитлеристките убийци. . .“<sup>2</sup> авторът е почувствувал необходимост от кратък ретроспективен разказ за живота в Германия, „в страната, където още господства окървавеният пречупен кръст, в страната на нескончаемите мъчения и убийства“<sup>3</sup>, като се отбелязва, че „няма работни“, няма трудещ се и честен интелектуалец, който да върва днес на безчестната хитлеристка клевета за подпалването на Райхстага“.

Активната гражданска позиция на прогресивните гръцки публицисти е позволила да се измери най-удачната форма на творческа изява, която извежда от дълбочина веригата от важни по своята значимост събития, определяща в една или друга степен сложната крива на хода на самия процес. В потвърждение можем да посочим статията „Съдът на пролетариата“<sup>4</sup>, посветена на започването на контрапроцеса в Лондон, която има определено есеистичен характер. Например:

„На бреговете на Темза, под покровителството на лондонския пролетариат, започва днес един процес, резултатите от който ще останат незабравими в историята. . .“ Особено характерно е началото, което ни дава основание да приемем този подход към изображението на събитията като вътрешнопсихологически вариант за една действена самоизява в най-близко бъдеще. За отбелязване е, че се използва прякото авторско описание, което убедително звучи като вътрешен монолог — на твореца-гражданин, успял да улови и предаде активния протест на пролетариата срещу фашисткия произвол. „Съдят се истинските подпалвачи, авторите на голямото злодеяние — провокация на нашия век, палачите на германския пролетариат — Хитлер, Гьобелс, Гьоринг. И ги съди световната работническа класа заедно с малцината честна хора от противниковия лагер, които не могат да мълчат пред голямото престъпление: Айнщайн, Р. Ролан, Брантинг, Джафери. . .“<sup>5</sup>

Няколко дни по-късно във в. „Неос Ризоспастик“ е публикуван призивът на „Съюза за антифашистка дейност в Атина“<sup>6</sup> до трудещите се да протестират против обвинението и смърт-

\* \*В хода на следствието, проведено по време на Лайпцигския процес, от защитата на Г. Димитров са били изнесени факти, които хвърлят светлина и върху една друга, по-малко известна страна от неговата активна антифашистка борба, а именно: журналистическата му дейност в сп. „Инпрекор“ (Кореспондент на интернационалната преса).

<sup>1</sup> ЦПА, ф. 146, оп. 3, арх. ед. 706, л. 5—7.

<sup>2</sup> В. Неос Ризоспастик, бр. 733, 21 септ. 1933.

<sup>3</sup> Пак там.

<sup>4</sup> Пак там, 14 септ. 1933.

<sup>5</sup> Пак там.

<sup>6</sup> ЦПА, ф. 146, оп. 3, арх. ед. 706, л. 63—65, публ. в. „Неос Ризоспастик“, 20 септ. 1933.

ните присъди. В същия брой, под общото заглавие „Спасете другарите Торглер, Димитров, Танев и Попов“, е отпечатано и едно писмо от затвора, написано от Димитров: „Пет месеца с беззастенчивост на ръцете!“

Активният протест на в. „Неос Ризоспастис“ се изразява и в организирането и провеждането на съвещание\*\*\* на неговите 40 кореспонденти, свикано в Серес, за да изпрати протест в германското посолство, искайки освобождаването на затворниците от Лайпциг. Нещо повече, отпечатана е дописка за процеса в Атина срещу участниците в антихитлеристка демонстрация, в която се подчертава: „Вчера бе разгледан процесът срещу др. Тангас, Моайтопулос и Бенатос, арестувани на пл. „Синтагма“ по време на антихитлеристка демонстрация. . . В защитната си реч другарите подчертаха, че са имали класовото задължение да вземат участие в демонстрациите за спасяването на невинните борци, над които виси опасността от съдебно убийство от истинските подпалвачи на Райхстага — хитлеристките водачи.“

И накрая във в. „Неос Ризоспастис“ е отпечатана взторжена статия, посветена на оправдането на Георги Димитров и другите обвинени комунисти, в която се отбелязва, че „свс силата на трудещите се и с героичното си държане др. Димитров, Танев, Попов бяха оправдани“<sup>7</sup>. В заключението се казва, че „това е истински триумф на работниците и на всеки честен човек срещу фашизма“.

Не е безинтересно да отбележим, че даже умерената позиция, която обикновено заема либералният орган „Елефтерон Вима“, този път прави едно значително отклонение наляво, за да шрихира по-правдиво основните черти на събитията от действителността. В статията „Оригиналният процес“<sup>8</sup>, публикувана в „Елефтерон Вима“, четем: „Тези дни в Лондон ще се проведе един процес без прецедент в световната история. Идущия четвъртък — в други ден — започва заседанието си „Международната следствена комисия“, състояща се от юристи с международен авторитет, която се зае, в името на цивилизования свят, да разгледа делото по подпалването на Райхстага. 15 дни по-късно Върховният съд в Лайпциг ще съди 5 комунисти. . .“

Този процес в Лайпциг се характеризира като трагичен фарс в ущърб на правосъдието (разр. В. К.). Германските управници предсказват още отсега смъртна присъда на обвиняемите, а германският печат иска незабавно умъртвяване на всеки, който ще има смелостта да се яви пред съда, за да даде показания в полза на обвиняемите. Трима членове на съда предпочетоха оставките си, вместо да участвуват в този фарс. Онези от способните германски адвокати, които имаха смелостта да се явят като защитници на обвиняемите, са в концлагери или „се самоубиха“ в затворите.

За предотвратяване на това съдебно престъпление, което ще бъде венец на кървавите преследвания срещу евреите и срещу всеки противник на хитлеристкия режим, бе съставена международна комисия, която, базирайки се на потресавачи данни, ще разгледа в името на световната съвест това тъмно дело. Тези данни доказват, че подпалвачите трябва да се търсят в лагера на партията, която днес управлява Германия. „Кафявата книга“, която бе издадена от комисия начело с Айнщайн, съдържа данни, които уличават престъпленията не само на разни низши органи на хитлеристите, но и самите Гьобелс и Гьоринг, двама от най-известните водачи на националсоциализма. С тази книга се доказва, че като се изключи Ван дер Любе, който не е комунист, но агент на хитлеризма, останалите й обвиняеми, германски водачи, трима българи са напълно невинни (разр. В. К.)<sup>9</sup>.

Обобщавайки написаното за Георги Димитров през периода 1933—1935 г., можем да кажем, че в гръцката публицистика е намерена най-убедителната форма, за да се покаже силата на диалектичката връзка между герой и среда: образът на Г. Димитров е маркиран в смисъл на нравствено-психологическа характеристика и идейно-философска позиция, а картините от реално съществуващата действителност на 30-те години имат значение на среда за проява на вече оформения характер на бореца-комунист, по горкиевски гордата и силна личност, която приема активния протест срещу злото на фашистката производ.

\*\*\*В. „Неос Ризоспастис“, 23 септ. 1933, ЦПА, ф. 146, оп. 3, арх. ед. 706, л. 68.

<sup>7</sup> Пак там, статията „Мизерният край на една мизерна инспенировка“, 24 дек. 1933.

<sup>8</sup> В. Елефтерон Вима, 12 септ. 1933.

<sup>9</sup> Пак там.

БИБЛИОГРАФИЯ НА ПО-ЗНАЧИТЕЛНИТЕ ПУБЛИЦИСТИЧНИ МАТЕРИАЛИ, ОТПЕЧАТАНИ ВЪВ В. „НЕОС РИЗОСПАСТИС“ (1933—1934)

1. 1. III. 1933, с. 1 — статията „Райхстагът демаскира истинските удари“.
2. 3. III. 1933, с. 6 — статията „Хитлеристите започват терора. Това са нацистите, чие то изкуство обхвана Райхстага“.
3. 5. III. 1933, с. 6 — Терорът в Германия. Ван дер Любе не е комунист.
4. 28. III. 1933, с. 2 — Пожарът в Райхстага откри кампанията против комунистите.
5. 2. IV. 1933, с. 6 — Кратко съобщение за арестуването на 3-ата българини.
6. 7. IV. 1933, с. 4 — Поздрав на 3-ата българини.
7. 9. IV. 1933, с. 3 — статия „Той демаскира истинските удари“.
8. 11. IV. 1933, с. 6 — съобщение от Москва и „Аферата с Райхстага“.
9. 12. IV. 1933, с. 1 — Да спасим нашите другари!
10. 14. II. 1933, с. 2 — голяма статия „Комюнике от Пресбюрото на Р. С. А. „Да спасим 3-ата българини“.
11. 18. IV. 1933, с. 3 — кратко съобщение от Амстердам „Ван дер Любе не е истинският Ван дер Любе“.
12. 27. IV. 1933, с. 1 — голяма статия „Процесът“.
13. 28. IV. 1933, с. 4 — „Манчестер Гардиън“ — Протест на правителството.
14. 5. V. 1933, с. 1 — статията „Защо Бела беше обречен?“
15. 11. V. 1933, с. 3 — превод на една статия от „Манчестер Гардиън“.
16. 13. I. 1933, с. 3 — продължение и край.
17. 15. V. 1933, с. 1 — съобщения — „Протести и демонстрации“.
18. 16. V. 1933, с. 1 — Решение на вузове и училищата в Атина за една кампания за пропаганда на протести в защита на Димитров.
19. 18. V. 1933, с. 1 — Да спасим другарите Димитров, Танев, Торглер и Попов.
20. 19. V. 1933, с. 1 — статията „Не докосвайте нашите другари!“.
21. 20. V. 1933, с. 1 — Протести на различни корпорации.
22. 21. V. 1933, с. 1 — „Да спасим немските и българските другари!“
23. 23. V. 1933, с. 1 — Протести и демонстрации.
24. 24. V. 1933, с. 1 — Нови протести (работниците в Пирея).
25. 25. V. 1933, с. 1 — Кратко съобщение за тримата българини.
26. 29. V. 1933, с. 1 — Между другите 550 войници в Солун.
27. 4. VI. 1933, с. 6 — Процесът за Райхстага.
28. 5. VI. 1933, с. 7 — Нови протести.
29. 6. VI. 1933, с. 3 — Другарят Димитров е почти мъртъв.
30. 11. VI. 1933, с. 3 — Нацистите съобщават за процеса.
31. 14. VI. 1933, с. 1 — Антифашистката асамблея поканва за борба в защита на Димитров.
32. 16. VI. 1933, с. 1 — Седмица, посветена на жертвите на Хитлеровия фашизъм.
33. 20. VI. 1933, с. 1 — Интернационална седмица.
34. 23. VI. 1933, с. 1 — Терорът в Германия.
35. 24. VI. 1933, с. 1 — Спасете нашите другари.
36. 25. VI. 1933, с. 3 — Протести.
37. 27. VI. 1933, с. 3 — Нашите другари ще бъдат съдени без защитници.
38. 1. VII. 1933, с. 2 — Нови вълнения и протести.
39. 2. VII. 1933, с. 1 — Да спасим другарите.
40. 8. VII. 1933, с. 3 — Новини за немските и българските другари.
41. 9. VII. 1933, с. 3 — Нови протести.
42. 11. VII. 1933, с. 1 — Комунистическата партия в Гърция изисква нови протести в защита на българските другари.
43. 14. VII. 1933, с. 1 — Разказът на един нацист. . .
44. 16. VII. 1933, с. 1 — Да спасим нашите другари.
45. 17. VII. 1933, с. 1 — Протест на войниците в защита на Димитров.
46. 19. VII. 1933, с. 1 — Апел на висшите курсове в Гърция.
47. 24. VII. 1933, с. 2 — Четири нови демонстрации.
48. 30. VII. 1933, с. 2 — Нашите другари ще бъдат съдени със защитници, определени от хитлеристите.
49. 2. VIII. 1933, с. 4 — Разногласия между нацистите по повод процеса.
50. 12. VIII. 1933, с. 3 — Аргументът на една книга, публикувана от Бале: Ето кой е Ван дер Любе.
51. 13. VIII. 1933, с. 6 — Процесът е определен за през края на септември.

52. 15. VIII. 1933, с. 2 — съобщение от София: „Да мобилизираме силите в защита на Димитров!“
53. 19. VIII. 1933, с. 3 — Движение в защита на Димитров в Цюрих.
54. 20. VIII. 1933, с. 6 — Ромен Ролан за нашите другари.
55. 24. VIII. 1933, с. 1 — Нови разкрития на „Манчестер-Гардиън“ — Апел.
56. 26. VIII. 1933, с. 6 — Обвиненията са без адвокати.
57. 2. IX. 1933, с. 3 — съобщение за превод на фрагменти от „Кафявата книга“.
58. 5. IX. 1933, с. 6 — Немската легация в София беше блокирана.
59. 8. IX. 1933, с. 8 — Ситуацията в Германия.
60. 10. IX. 1933, с. 1 — Нови съобщения.
61. 11. IX. 1933, с. 1 — Контрапроцесът.
62. 12. IX. 1933, с. 1 — Апел „Протест в Европа в защита на българите“.
63. 13. IX. 1933, с. 1 — Манифестация в Париж в защита на Димитров.
64. 14. IX. 1933, с. 1 — Началото на контрапроцеса.
65. 15. IX. 1933, с. 1 — Новини и Апел. Протести в Гърция.
66. 16. IX. 1933, с. 6 — Протест на една делегация, представена от 100 адвокати пред немската легация в защита на 3-ата българци.
67. 17. IX. 1933, с. 1 — Гьоринг е истинският подпалвач.
68. 18. IX. 1933, с. 1 — Протести в Гърция.
69. 19. IX. 1933, с. 1 — Големи протести в Гърция.
70. 21. IX. 1933, с. 1 — Протести и манифестации в Гърция и по света.
71. 20. IX. 1933, с. 1 — Не пипайте нашите другари!
72. 22. IX. 1933, с. 1 — Утре започва процесът.
73. 23. IX. 1933, с. 6 — Големи манифестации за 3-ата българци.
74. 24. IX. 1933, с. 1 — Съобщение за процеса в Лайпциг.
75. 25. IX. 1933, с. 1 — Димитров.
76. 27. IX. 1933, с. 2 — Мизансцената в Лайпциг.
77. 28. IX. 1933, с. 1 — Контрапроцесът е истинският процес.
78. 29. IX. 1933, с. 1 — Контрапроцесът.
79. 30. IX. 1933, с. 2 — Съобщение от Лайпциг: „Хитлеристкият съд не разрешава на Димитров да постави въпроси на Ван дер Любе“.
80. 1 X. 1933, с. 1 — Протести в Гърция.
81. 11. X. 1933, с. 1 — Съобщение за процеса в Лайпциг.
82. 12. X. 1933, с. 2 — Големи манифестации на работниците от целия свят.
83. 14. X. 1933, с. 1 — Съобщение от Берлин: „Мизансцената на съвета“.
84. 16. X. 1933, с. 2 — Куражът на Димитров.
85. 17. X. 1933, с. 6 — Апологията на Димитров.
86. 18. X. 1933, с. 4 — Димитров разбулва мизансцената на процеса.
87. 20. X. 1933, с. 4 — Съобщение за поведението на Димитров и нови протести в Гърция.
88. 22. X. 1933, с. 6 — „Комедията в Лайпциг продължава“.
89. 27. X. 1933, с. 1 — Димитров.
90. 28. X. 1933, с. 1 — Димитров и експулсирането на журналистите.
91. 30. X. 1933, с. 1 — Защитниците на Димитров и Попов не са разпитвани.
92. 3. XI. 1933, с. 1 — Фалшификациите на режисурата на първия етап.
93. 5. XI. 1933, с. 6 — Конференцията за Димитров беше забранена от гръцкото правителство.
94. 7. XI. 1933, с. 6 — Криминалистите парадират пред нацисткия съд.
95. 8. XI. 1933, с. 8 — Ван дер Любе не може сам да запали пожара.
96. 12. XI. 1933, с. 3 — Те се демаскират. . .
97. 17. XI. 1933, с. 6 — Опасността е близка за нашите другари.
98. 17. XI. 1933, с. 5 — Гьоринг осъжда обвинението.
99. 21. XI. 1933, с. 1 — Новият Димитров.
100. 26. XI. 1933, с. 1 — Комедията продължава. Димитров демаскира обвинението.
101. 2. XII. 1933, с. 6 — Димитров изкарва из търление палача Гьоринг.
102. 5. XII. 1933, с. 3 — Продължение на съдебния парад от грешки.
103. 13. XII. 1933, с. 1 — Гьоринг заплашва Димитров.
104. 14. XII. 1933, с. 6 — Манифестация на 30 000 работници в Париж.
105. 16. XII. 1933, с. 6 — Една майка пише на своя син (статия за майката на Димитров).
106. 17. XII. 1933, с. 6 — Комедията продължава: парадът на подпалвачите-съдии.
107. 18. XII. 1933, с. 6 — Димитров пробужда правосъдието.
108. 18. XII. 1933, с. 6 — Димитров против съдиите.
- Процесът в Лайпциг завършва. — Апел.
- Смърт заплашва нашите другари.
- Процесът е към своя край.
- Манифестации на работниците в Лондон.

109. 19. XII. 1933, с. 1 — Апел за Димитров и неговите другари.  
 110. 21. XII. 1933, с. 2 — Апели от целия свят и протести в Гърция.  
 111. 22. XII. 1933, с. 1 — Димитров.  
 112. 23. XII. 1933, с. 2 — Продължение на гръцките протести пред немската легация.  
 113. 24. XII. 1933, с. 2 — Димитров и неговите другари са свободни.  
 114. 25. XII. 1933, с. 3 — Интервю с майката на Димитров.  
 115. 31. XII. 1933, с. 1 — Една тайна смърт заплашва нашите другари.  
 116. 1. I. 1934, с. 1 — Димитров.  
 117. 13. I. 1934, с. 3 — Апел за освобождаването на Димитров.  
 118. 17. I. 1934, с. 4 — Съобщение от София: „Димитров иска да се върне в София.“  
 119. 28. I. 1934, с. 1 — Да спасим 4 другари.  
 120. 8. II. 1934, с. 8 — Съобщение от София. Манифестация на работниците за защита на Димитров.  
 121. 16. II. 1934, с. 4 — Да пропагандираме освобождаването на нашите другари.  
 122. 17. II. 1934, с. 6 — Кратко съобщение за освобождаването на Димитров.  
 123. 21. II. 1934, с. 6 — Москва иска тяхното освобождение.  
 124. 25. II. 1934, с. 6 — Съобщение от Цюрих: „Животът на нашите другари е застрашен.“  
 125. 27. II. 1934, с. 3 — Тяхното освобождение.  
 126. 28. II. 1934, с. 1 — Димитров и неговите другари са вече свободни.  
 127. 1. III. 1934, с. 4 — Съобщение от Москва: Димитров е в Москва.  
 128. 9. III. 1934, с. 1 — Интервю с Димитров: Борбата против фашизма.

## НОРВЕЖКИЯТ ПРЕВОД НА „ПОД ИГОТО“ ОТ 1895 Г.

СВЕЙН МЪОНЕСЛАНД (НОРВЕГИЯ)

Въпреки че България и Норвегия се намират в два противоположни края на Европа и културните връзки между тях и миналото са били незначителни, Норвегия е една от първите страни, в които е било преведено и издадено класическото произведение в българската литература — романът на Иван Вазов „Под игото“, само една година след като романът е излязъл като самостоятелна книга в България.

На 7 октомври 1895 г. норвежкия вестник „Верденс ганг“ започва да издава в подлистник „Под игото“. Либералният ословски вестник „Верденс ганг“, основан през 1868 г., е най-големият и най-влиятелен норвежки ежедневник по онова време. На вестника сътрудничат много от най-добрите политически, литературни и научни фигури на страната. За времето е било обичайно норвежките вестници да издават някакъв роман на части, в подлистник, към всеки брой, при това така отпечатан, че текстът да може да се изреже и свърже в книга от самите читатели. На 7 октомври 1895 г. вестникът помества статия на първа страница, чийто пълен текст е, както следва:

„В рубриката „Подлистник с продължение“ днес започваме издаването на един роман от българския писател Иван Вазов — „Под игото“, към който особено бихме искали да привлечем вниманието на читателите. „Под игото“ е един от най-значителните шедьоври в съвременната литература. Повествованието на Иван Вазов се отличава не само с оригинална свежест, която му придава в наши дни едно съвсем необичайно очарование, но този забележителен писател същевременно разказва по един изключително интересен, пълен с напрежение и дори с ужас начин, поради което „Под игото“ има необикновено голям успех сред читателите от всички класи на обществото дори и извън границите на България. Борбата между турците и техните християнски подчинени постоянно намира израз в нови кървави изстъпления и световният печат почти ежедневно е изпълнен с ужасяващи информации за този смутен край на Европа, където събитията като убийството на Стамболов и кръвопролитията отново привличат голямо внимание. Това придава днес особена актуалност на забележителното произведение на Ивaн



Вазов „Под игото“, тъй като описанието на ужасите в него почиват на действителна историческа основа.

Българският писател Иван Вазов, който сега се представя за първи път пред норвежките читатели, е ново явление в литературата на своята родина и по значимост за страната си той може да се сравни с фигурата на неговия приятел политика Стамболов. Роден през 1850 г.; той все още е в разцвета на силите си, а вече има зад себе си дълга и плодотворна дейност. В годините на неговата младост още не е съществувала българска литература. Създаването ѝ се дължи изцяло на него. През 1876 г. той бива заподозрян от турците и трябва да забегне в Румъния, а когато се завръща през 1876 г. в родината си, научава, че баща му е убит от турците. Под впечатлението от нещастията в неговата окървавена родина във въображението му узрява това художествено произведение, което ще стане шедьовърът на неговия живот — „Под игото“, най-забележителното и най-въздуващо произведение, което идва от един източен народ.“

Издаването на подлистника във вестника продължава до 15 февруари 1896 г. Но романът излиза и като самостоятелна книга. В Университетската библиотека в Осло се съхраняват три издания на книгата, означени по-долу с римски цифри. И трите издания имат същия набор, който е бил използван от вестника, общо 296 страници.

I — собственото издание на „Верденс ганг“, отпечатано на евтина хартия и обвързано заедно с други два романа, също от подлистници на вестника. Книгата носи библиотечна сигнатура NA/A k 8124. Заглавната страница има следния текст:

„Под игото. Разказ за борбите на България за освобождение. От Иван Вазов. Преведено за „Верденс ганг“. Кристиания. Печатница „Верденс ганг“, 1895 г.“

II — издание на известното норвежко издателство „Камермейер“ от поредицата „Библиотека разкази и романи на Камермейер“ в томове 123, 124 и 125. Трите тома са се продавали поотделно, всеки по 0,50 крони. Хартията е хубава. Библиотечната сигнатура е NA. Заглавната страница носи следния текст:

„Под турско иго. Разказ за борбите на българите за освобождение. От Иван Вазов. Превод от К. С. (C. S.). Кристиания и Копенхаген. Издателство „Алб. Камермейер“. Ларш Сванстрьом.“

III — издание — подвързан том на хубава хартия. Библиотечната сигнатура е NA/A a 6649. То има две заглавни страници. Първата е идентична с тази на II. Втората е идентична с I с тази разлика, че са отпаднали от текста думите „Преведено за „Верденс ганг“, а печатница е „Сентралтрикериет“.

Като място на издаването на издания I и II се дава както Кристиания (тогавашното наименование на Осло), така и Копенхаген, което е било обичайна практика на норвежките издателства за времето си. Основателят на издателството Алберт Камермейер е продал по това време издателството на шведа Ларш Сванстрьом, чието име също фигурира на заглавната страница. Но издателството „Камермейер“ е продължило да бъде норвежко и съществува дори и до ден-днешен под своето старо наименование.

„Библиотека разкази и романи на Камермейер“ е поредица, която е представлявала известни романи, между които произведенията на Достоевски, Зола, Стриндберг, Лоти и др. Големият брой книги, издадени в поредицата — общо 260 заглавия, е свидетелство, че сериата е била много популярна и четена.

Името на преводача е дадено само с инициали, както е било обичайно по това време. Кой се крие зад инициалите К. С.?

В отдела за норвежки книги в Университетската библиотека инициалите К. С. (C. S.) не са регистрирани. Но след систематичен преглед на всички преводи на норвежки език за времето от 1890 г. до 1920 г., изглежда, успех да открия личността на преводача. По всичко личи, че става дума за една жена — Констанце Спаре (Constanze Sparre), родена на 22. IV. 1861 г. в селището Йельой до гр. Мос и починала на 27. VI. 1924 г., дъщеря на консул Рикард Петерсон. През 1885 г. тя се омъжва за Кристиан Спаре, много известен морски офицер и политик, министър и главнокомандуващ норвежкия морски флот по време на прекъсването на унията с Швеция през 1905 г. Констанце Спаре се занимавала твърде много с преводаческа дейност. В норвежкия речник на псевдонимите (Петерсен, 1924 г.) името Констанце Спаре е означено с

инициалите К. С. Обаче там са споменати само няколко превода на К. С. и „Под игото“, не между тях. Допълнително аз открих общо около 12 превода на К. С., повечето от които са художествена литература от английски и американски автори.

Макар и да няма съвсем конкретно доказателство, има голямо основание да се предположи, че именно Констанце Спаре е превела „Под игото“ на норвежки. Ясно е, че К (Констанце Спаре) не е превела романа направо от български език.

От какъв език е бил направен преводът?

Галис (1959) изказа предположение, че преводът е от немски език. Това не може да е вярно, защото първият немски превод е бил издаден едва в 1918 г. (Факлиева, 1970).

„Под игото“ излиза за първи път в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, кн. 1—3, 1889—1890, София. Като отделна книга романът е отпечатан в България за първи път през 1894 г. Във второто издание, т. е. изданието в отделен том, Вазов е направил някои промени (вж. Събрани съчинения, т. 13, с. 448—538). Не е трудно да се разбере, че норвежкия превод е направен въз основа на изданието в СБНУ, а не на това като самостоятелна книга. Ще приведа два примера: гл. 5 във втора част е озаглавена „Един шпионин през 1876 г.“ в изданието в СБНУ, както е и в норвежкия превод, а не под наименованието „Предателство“, както е във второто издание. В изданието на романа в СБНУ последните три глави носят следните заглавия: 15 гл. — „Среща“, 16 гл. — „Раздяла“ и 17 гл. — „Гибел“, както са дадени и в норвежкия превод, докато гл. 15 във второто издание — „Среща“, обединява гл. 15 и 16, така че „Гибел“ е станала гл. 16 във второто издание.

Следователно норвежкия превод почива на превод въз основа на първото издание. Но въпросът е: на кой превод?

Преди превода на норвежки е имало само два превода на „Под игото“, а именно: на английски и на шведски (Вълчев, 1960; Бошнаков, 1965; Трайков 1964).

Шведският превод излиза в 1894 г. с преводач Е. Силфверстоппе. Но не е трудно да се види, че норвежкия превод не би могъл да бъде направен от шведския. Доста често норвежкия превод следва по-точно оригинала и съдържа по-дълги и по-подробни пасажки, отколкото шведският. Например следният пасаж от гл. 1 на част първа (както е в изданието в СБНУ, но с осиременен правопис) е предаден почти съвсем точно в норвежкия превод:

*По тая причина, за да ги заварди от наклонност към кражба, той поверяваше на децата си ключа от ковчега с парите.*

— *Гочо, иди отвори севлевия сандък и ми донеси кесията с миновете. Друг път поръчи на другого: — На татовата, иди ми отчети от панерчето с жълтиците двацет рубли, па да ми ги дадеш, като се върна. И излазаше.*

В шведския превод целият пасаж след първото изречение е предаден съкратено, както следва: „Той прашаше ту едното момче, ту другото да му донесат много пари от кесията.“

Докато норвежкия превод следва оригинала с повече изречения и пряка реч, шведският превод съкращава целия пасаж до едно обобщаващо изречение.

Следователно норвежкия превод трябва да е бил направен от английския, издаден през 1894 г. от издателство „Уилиям Хайнеман“, в превод на Г.Ю. Морфил, с предговор от Едмунд Гос. Впрочем в изследването си досега нямаш възможност да разполагам с английското издание.

Какви са причините „Под игото“ да стане толкова популярен роман в Норвегия, за да бъде издаден освен като подлистник и в няколко отделни издания?

Публикуването на „Под игото“ в Норвегия става по време, когато България привлича вниманието на международната общественост поради многото драматични събития, станали в страната в последните години. Фердинанд Сакс-Кобургготски става княз на България през 1887 г., но не е признат от великите сили. В следващите години, през т. нар. „период на Стамболов“ (Кьонигсльов, 1974), от особен международен интерес са възникнали в България с външните сили и в частност с Русия, Австроунгарската империя и Турция. Тук бих искал да отбележа, че писаното в уводната статия на „Верденс ганг“, че Вазов и Стамболов били приятели, е вероятно може да се приеме за вярно, като Вазов за разлика от Стамболов е бил русофил (Вълчев, 1968).

През лятото на 1895 г. Стамболов бе убит. През есента на същата година започва публикуването на „Под игото“ във „Верденс ганг“. Същевременно във вестника се поместват ежедневно информации за събитията в Турция и за християнското население, което все още живее „под игото“. Развитието на вътрешното положение в България се следи също с интерес и особено дали престолонаследникът ще бъде кръстен в източноправославна църква или не. През февруари 1896 г. престолонаследникът е кръстен и князът е признат от великите сили. По едно и също време норвежката общественост чете живото описание на Вазов за събития, станали две десетилетия по-рано, и следи актуалните политически събития в страниците на вестника, в процеса на консолидация и международно признаване на България.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Бошнаков, 1965. Д. К. Бошнаков. Вазов на 44 езика. — Литературен фронт, бр. 28, 1965.
- Вазов, 1889—1890. Иван Вазов. Под игото. Роман из живота на Българите в предвечерното на Освобождението. — В: Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, Кн. 1—3. С., 1889—1890.
- Вазов, 1977. Иван Вазов. Под игото. Събрани съчинения. Т. 13. Под ред. на Илия Тодоров. С., 1977.
- Вълчев, 1960. В. Вълчев. „Под игото“ на чужди езици. — Народна култура, 1960, бр. 28.
- Вълчев, 1968. В. Вълчев. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968.
- Галис, 1959. A. G a l l i s. Bulgarien in der norwegischen Literatur. Сборник Никола Михов. С., 1959.
- Кьонигслъв, 1974. Joachim von Königs lö w. Bulgarien in den Jahren 1887—1896 (Die „Ära Stambolov“ und die internationale Anerkennung des Fürsten Ferdinand). — Bulgarische Jahrbücher, № 2, München, 1974.
- Петерсен, 1974: Hjalmar Pettersen. Norsk anony-og pseudonym-lexikon. Kristiania, 1924.
- Трайков, 1964. Веселин Трайков. Българска художествена литература на чужди езици. С., 1964.
- Факлиева, 1970. Елевтерия Факлиева. Немските издания на романа „Под игото“. — Литературна мисъл, 1970, кн. 4.

ФРАНЦИЯ

SUD, двумесечно литературно списание,  
г. XI, 1981, Марселия

Марсилското двумесечно литературно списание СЮД, което замести спрялото през 1965 г. след полувековен живот периодично издание КАЙЕ ДЮ СЮД, дело на покойния Жан Балар, който пожертвува кариерата си на талантлив литературен критик и есеист, за да подсури материалното съществуване на КАЙЕ ДЮ СЮД, на което сътрудничеа най-бележитите представители на френската литература — поети, белетристи, критици — с всеки нов брой предлага на своите читатели едно име на крупен съвременен френски писател, когото разглежда в контекста на нашето съвремие и дава ярко очертание на творческата му фигура. Два от последните номера на поредицата — всеки един от по 250—300 страници — са посветени респ. на видния поет Андре Фрэнó и на академик (критик и есеист) Роже Кайуа, последният — починал в края на миналата 1980 г. на 67 г.

Върху Андре Фрэнó е публикуван огромен материал от критически очерци, лични спомени и бележки, между авторите на които фигурират имената на негови съвременници — все известни и талантливи представители на съвременната френска поезия, като Пол Елюар, Раймон Кьоно, Жан Тардийо, Жан Фолен, Ив Бонфуа, Жорж-Еманюел Класие, Жан Лескюр и др. Всеки един от тях ни дава своя „поглед“ върху поезията и творческата личност изобщо на Андре Фрэнó. Неговата личност и неговата поезия са били предмет през лятото на 1981 г. (от 18 до 25 август) на един симпозиум в Сери́з край Париж под ръководството на Даниел Льоверс и при участието на Бернар Пенго, Роже Мюние, Ив Белавал — все известни писатели и критици. На този симпозиум поезията на Андре Фрэнó е била представена като „поезия, силно внедрена в грубата реалност, която използва при едно крайно разнообразие на тонове. Поет на „буйната хармония“, Андре Фрэнó знае винаги да даде на поетическия акт едно онтологично измерение, без обаче да прекъсне обикновеното общение с хората и нещата.“

В своите „Бележки на читател“ под наслов „Нашата фатална несръчност“ Жан

Корто пише: „Реймон Кьоно казваше за Андре Фрэнó: „Той е оригинален по естествен начин.“ И добавяше още: „Когато говори, винаги казва нещо. Нещо умно и поетично. Андре Фрэнó говори всякога като поет, без усилие, без афектация.“ В „читателските бележки“ на Жан Корто намираме занимателна подборка от мисли, които в своята съвкупност ни дават интелектуалния образ на Андре Фрэнó. Ако поезията на Фрэнó трябва да се види в нейните най-съществени черти, бих казал, че това е нейното метафизическо измерение. И още: утвърждаването на моралната необходимост, чиито граждански или политически последствия са превратностите.

Андре Фрэнó е едновременно мислител и поет — допълнителен дуализъм, който Реймон Кьоно беше признал. Един дълбок поет, който схваща противоположностите, умее да сумира крайностите и признава за това, което представлява — много и малко — ангажираният едновременно човек по пътищата на надеждата и на ненадеждата. Той е братски, но поставя винаги морала на своето истинско място, неговата поезия напомня постоянно, че човекът в своята самота и в своето достойнство е това „нещо, което трябва да бъде превъзмогнато“ (Ницше).

Интересен е още следният фрагмент от четивните страници на Корто: „Андре Фрэнó бе прекарал голяма част от своя живот като „ревностен служащ“. Обичам да си го представям в министерството на своето бюро, което не мразеше. Занимаваше се с малките селски железници, които си остават в полето и не отиват в големите градове. Поетът говори малко в творчеството си за тия железници, които наричаха „теснолинейки“ или икономически. (Има обаче един „Дядо Мраз в железниците“, късо стихотворение в сборката „Свято лице“.) Мисля си за Хофман, големия писател, който е бил отличен служащ, в друго време, в Берлин, мисля.“

Един от сътрудниците на СЮД, посветен на Андре Фрэнó, Микаел Бишоп, като говори за максимума и минимума в поезиката на автора на „Царете-Маги“, пише: „Андре Фрэнó се появява доста късно като писател; затова може би той е бил във от литературните движения и от „школите“ на своето време. Творчеството му обаче е възниквало в течение на годините мнозина от видните и значителни поети и многобройни издания

на стихотворенията му са имали привилегията да бъдат илюстрирани от художници като Миро, Убак, Дюбуафе, Леже, Масон и Килида. Впрочем ако по чисто естетически причини творчеството на Френо е упрежнявало значително влияние във Франция и в някои европейски страни, където стихотворенията му са били превеждани, също вероятно е, че поетиката, която свързва неговата поезия и която при случай е изразявана в кратки прозаични текстове, е оставила особен отпечатък върху отношението на други съвременни поети и художници спрямо собственото им творческо дело. . . Ще отбележим, че не е в намерението ни да дискутираме компаративно тук върху поетиката на Френо, защото по-скоро искаме да се съсредоточим върху едно очевидно положение на неговата вътрешна логика и връзка във от явните противоречия. Ние ще имаме скоро случая да наблюдаваме важни успоредици и различия, които могат да ни помогнат да осветлим особената и „установена“ природа на неговата поезия, ала главната ни цел ще остане да осветлим концепцията на поезията и на творчеството, свойствени на Френо—поетика, която не е само в сърцето на неговия поетически акт, но е свързана по очевиден начин с неговата чувствителност и с главните движещи сили на неговата тематика. . . Една от ударните и дълбоко вкоренени характеристики на Френовия стил е неговата непримирима яснота.“

Поетът Жан Тардийо казва за Андре Френо: „В процеса, който му стоварва съдбата, един поет поема енергично защитата на човека и се освобождава от този досаден свят чрез ударите на едно мъжествено отчаяние, чрез философската инвектива, примсхулна маска на една нелюбезна благосклонност: такъв се явява Андре Френо, който след завръщането си от пленничество публикува в „Поезия—43“ своя значителен сборник „Царете-Маги“. Поезията на Френо — едновременно остра, изнежена, шегобийна, патетична, но винаги горда и предизвикателна — издава веднага съвето доказателство, както постъпката или гласът на един убеден човек, постоянно в обмен, в дискусия със света, със света на нашия всекидневен смазващ живот. Поезията на Андре Френо ни докосва едновременно с възвишеността на една рязка чувствителност и с величавия тон на един глас, който не ще забравят.“

„Оригиналността на Андре Френо — казва един от критиците на поета (Ивон Белавал) — е, че е живял с прозата до тридесет и две годишна възраст и насетне не е писал освен като поет. Френо е доказал, че един и същ човек може да бъде, сиреч да твори и проза, и поезия. Къде е тогава преходът? Ето това е поводът за статията ни.“

Една доста подробна библиография, включена в броя от 324 с. на списанието, без биографични данни (като рождена дата, първи

литературни опити и пр.), хубаво допълва този интересен брой на СЮД.

Сравнително предвременната смърт на Роже Кайуа бе (по общо признание) тежка загуба за френската литература. Виден академик, талантлив литературен критик и социолог, автор на значително творчество като мислител и критик, Роже Кайуа остави богата библиография, която обхваща по време периода от 1933 г., когато публикува първите си есета в изданието „Сюрреализмът в служба на Революцията“, до 1978 г., когато Роже Кайуа публикува между последните си по-значителни работи: „Река Алфе“, „Подстъпи към поезията“, „Бабел, предшествуван от естетически речник“, „Срещи“, „Полето на знаците“. Към общото литературно дело на Роже Кайуа трябва да прибавим неговата дейност като испанист и преводач (между другото на „Лабиринти“ от крупния аргентински писател Хорхе Луис Борхес и на поемите на чилийската поетеса Габриела Мистрал, Нобелова лауреатка). Кайуа е основател на сп. „Диоген“ и на поредицата „Южен кръст“, в която излязоха в превод на френски от Кайуа и от други специалисти по латиноамериканска литература творби на видни южноамерикански писатели.

Жан-Мари Льо Сиданер и Жан-Макс Тиксие, които са изготвили този забележителен номер на сп. СЮД под общия наслов „Роже Кайуа или път през познанието“, ни съобщават в началната страница (Liminaire): „Проектът за този сборник, плод на дълъг интерес, датира от няколко години. Замислен приживе на Роже Кайуа, той се радваше на неговото съгласие, на вниманието и насърченията му. Ако публикацията не излезе по-рано, причина е предвременната кончина на писателя, която ни наложи да отлагаме. В известен смисъл това се оказа благотворно. Видяме неглиг по-добре днес с отдалечаване на времето колко бе особен неговият глас, колко творчеството му изразява по-добре от друго трайностите, които утвърждават легитимността и достойнството на литературния факт, поставяйки ясно известни основни въпроси пред съвременното съзнание. Неговата най-висша добродетел е да бъде очистителна (désarçante), да ни води към чистота. Заради всичко това тя ни е скъпа. Ние вземаме в сметка нейната образцовост, загрижени да подчертаем нейното активно присъствие. Защото, към каквото и домен да приложи своята мисъл — естетика, поезия, наука, и по каквото и път да иска да я отрази, Роже Кайуа се стреми да установи основателността на познанието. Неговата вискателност, винаги твърда, сочи една хигиена на духа, единствена гаранция на културата. . . Подхожда да подирим в различните сектори на познанието най-изненадващите отражения, това, което той нарича с право „скрити очевидности“. Делото (l'entreprise) не почва прочее върху *развалина* на познанието, но върху една недогоматична критика.

От това именно ще се разбере защо озаглавихме този сборник „Път през познанието“. Затворен към фаталните изкушения на ирационализма, Роже Кайуа открива най-сетне полето на една нова *episteme*, където имажинерното има пълно участие. Приносите, събрани тук, обясняват по-специално тия кръстопътища (*carrefours*), каквито са книгите на Кайуа. Така че Роже Кайуа не се явява като обикновен социолог, дублиран с поет, или като учен, дублиран с един мистик, но по-скоро в своята истина като мислител, за когото истинската връзка се достига единствено с цената на авантюрата — тази на „сметелите облози“.

Много са очерците в сборника, които се налагат на вниманието ни, разкриващи на интересувания се читател яркия творчески образ на литературния критик и есеиста-философ Роже Кайуа. Между по-фрапиращите очерци на Роже Кайуа, които сочат дълбоката му и оригинална критическа мисъл, ще отбележим тук „поетиката на Сен-Джон Перс“, едно от най-дълбочените изследвания върху големия френски поет, Нобелов лауреат, „Измамите на поезията“, „Скалата на Сизиф“, „Четири есета по съвременна социология“, „В сърцето на фантастичното“ (превод на автора и други текстове на Хорхе Луис Борхес), „Писано върху камъните“, „Динамика на дисиметрията“, „Подстъпи към имажинерното“, „Човекът и свещеното“, „Мощностите на романа, заедно с очерк върху Балзак“. Много от интересните въпроси и проблеми на литературата, които Роже Кайуа третира, са пръснати в списания и други издания — и те ни показват широкото измерение на творческата дейност на писателя. Нека отбележим накрая сравнително кратката и прекрасно написана статия на Жан Бло, приятел и колега на Кайуа в службите на ЮНЕСКО в продължение на дълги години. Жан Бло се спира на „портретите“, които Роже Кайуа е изписал на писатели, с които е поддържал приятелски връзки и е ценял творчески, като латиноамериканците Викториа Окампо и Сусана Сока, писателите Жан Полан и Едмон Жабес. Между творческите портрети, които Роже Кайуа ни е дал, фигурират като образци на жанра есетата „Паскал“ и „Босюе“. Забележителен е неговият предговор към Съчиненията на Антоан дьо Сент-Езюпери, тематично оригинална е книгата му „Понс Пилат“ (на български „Пилат Понтийски“, както е преведено в нашите свещени книги).

„Роже Кайуа — пише Жан Бло — беше срещнал и опознал много писатели и много творби. Един сборник, излязъл от печат малко преди внезапната му смърт, описва *Срециите*, които той е имал и които, поставени под знака на случайността, ще бъдат класирани в четири различни категории според обстоятелствата, при които се е състояла всяка една от тези срещи. Самото това класиране вече е богато откъм поуки в интелектуалния

и афективен път на Роже Кайуа, който бе и остава един от най-ярките духове на нашето време, „един фар в нашата нощ“, както завършва статията си авторът Жан Бло.

Н. Д.

## ИСПАНИЯ

„NUEVA ESTAFETA“, Madrid, mayo 1981, n. 30

Испанското литературно списание „Nueva estafeta“ („Нова шафета“) е месечно издание на Министерството на културата в Испания и има четири отдела: „Поезия“, „Белетристика“, „Литературна критика“ и „Библиография“. В отдела „Литературна критика“ на рецензираната кн. 30 на списанието от май 1981 г. привлича вниманието статията на Хуан Емилио Арагонес „Буеро Валиехо без маска“, която проследява подробно сложния жизнен и творчески път на най-изтъкнатия съвременен испански драматург Антонио Буеро Валиехо, неговото забележително място и роля за развитието на испанския театър през XX в. (Валиехо е познат на българските читатели с трите си преведени у нас пиеси „Когато разумът спи“, „В нажежения мрак“ и „Учреждението“, първите две от които вече са поставяни на наша сцена.) Изследователът тръгва от тезата, че „Антонио Буеро Валиехо е най-добрият от нашите автори в следвоенния период“ (в случая става дума за периода след Испанската гражданска война от 1936—1939 г.) и чрез подробен анализ на живота и творчеството му търси да открие общото, характерното, цялостното, което го поставя в центъра на театралния живот в Испания през последните тридесет и пет години и го превръща в най-значителната фигура на съвременната испанска драматургия.

Х. Е. Арагонес проследява в детайли трудния жизнен път на Валиехо, като отбелязва, че големият драматург е роден на 29. IX. 1916 г. в Гвадалахара, в семейството на подполковник Франсиско Буеро, който е по професия военен инженер. Проявил отрано заложби на художник, през 1933 г. бидейки студент се премества с баща си в Мадрид, където от 1934 до 1936 г. изучава живопис в Академията за изящни изкуства „Сан Фернандо“. Критикът изрично подчертава, че още тогава младият Валиехо се свързва с прогресивната испанска общественост и през 1935 г. изнася публични лекции за изкуството на организирани от Народния фронт вечерни курсове за работници. По време на Испанската гражданска война от 1936—1939 г. той отива като доброволец на фронта на страната на републиканците, сътрудничи в отдела по изобразителни изкуства към републиканската армия, бие се при река Харама в защита на подстъпите към Мадрид, влиза в състава на XV санитарна дивизия, а от 1938 г. до края на

войната остава на фронта в Арагон. През същата 1938 г., при работата си в една военна болница на арагонския фронт, Валиехо среща лекуващия се там изгнаният испански поет-антифашист Мигел Ернандес (1910—1942), с когото оттогава го свързва искрена дружба.

Проследявайки драматичната съдба на испанския писател, Х. Е. Арагонес се спира и на живота му след края на Гражданската война, когато Валиехо е заловен и осъден на смърт от франкистката власт „за участие в бунт“. Той прекарва осем месеца в карцер в очакване всяка нощ да изпълнят смъртната му присъда, която по-късно бива заменена с дългогодишен затвор. В затворите на Мадрид и Окания Валиехо отново среща Мигел Ернандес, вече тежко болен от туберкулоза, на когото прави прекрасен портрет малко преди поетът-антифашист да угасне в затворническата болница. Валиехо прекарва в затворите на франкистка Испания седем дълги години и през 1946 г. най-после излиза на свобода в резултат на застъпничество, колкото и условен характер да има понятието „свобода“ в Испания през онези мрачни години. Изследователят подчертава, че в драматургията на Валиехо и до днес се откриват редица реминисценции от онова време, изтъква, че преживените изпитания слагат своя печат върху произаното от скрит трагизъм и неугасима надежда творчество на писателя.

Във втората част на статията Х. Е. Арагонес се спира подробно на творческия път на испанския драматург, започнал във време на франкистки терор, на реакция, на непоколебимата му упоритост да отстоява докрай правотата на художествените си търсения със средствата на театъра, които отговарят най-пълно на драматичния му поглед към човешката и националната съдба. След излизането си от затвора през 1946 г. Валиехо се отдава на драматургията, без да скъсва напълно с живописата, като другия голям творец на съвременна Испания, поета Рафаел Алберти, също започнал пътя си в изкуството като художник. Валиехо илюстрира сам драмите си (редица характерни илюстрации към тях са приложени в статията), пише разкази, едно либрето за опера, автор е и на два превода. Главно негово призвание през последните тридесет и пет години обаче става драматургията. Изследователят разглежда хронологично всичките двадесет и две пиеси на Валиехо, създадени за период от три и половина десетилетия, които свидетелствуват за дългата му творческа еволюция и същевременно — за постоянството на естетическите му търсения и пристрастия: „В нажежения мрак“ (1946, поставена в 1950), „История на една стълба“ (1947, поставена в 1949), „Думи върху пясъка“ (1949), „Тя търсеше своите мечти“ (1952), „Очакваният знак“ (1952), „Почти една приказка за феи“ (1953), „Зазоряване“ (1953), „Ирене, или Съкровището“ (1954), „Приключение в сиво“ (1955), „Днес

е празник“ (1956), „Със закрити карти“ (1957), „Мечтател за народа“ (1958), „Придворните дами“ (1960), „Концерт за свети Овидий“ (1962), „Двойната история на доктор Валми“ (1964, публикувана в 1976), „Мит“ (1967, публикувана в 1976), „Прозорчето“ (1967), „Когато разумът спи“ (1970), „Илдането на боговете“ (1971), „Учреждението“ (1974), „Изстрелът“ (1976), „Съдия в нощта“ (1979).

Според критиката от постановката на „История на една стълба“ на 14. X. 1949 г. в театър „Еспаньол“ до последната си пиеса „Съдия в нощта“, поставена на 2. X. 1979 г., в театър „Лара“, Валиехо въпреки неизбежните модификации развива една основна линия в творчеството си. „История на една стълба“ е втората пиеса на драматурга, но първа вижда сцена. През 1949 г. тя спечелва наградата „Лоне де Вега“ на националния театрален конкурс и това изведиж прави автора ѝ широко известен и му отваря вратите на първите испански театри. От този момент започва творческият възход на Буеро Валиехо, неговият блестящ път на автор, обичан от публиката, която после нерядко ще аплодира в залата: „Браво, Буеро!“ Според Х. Е. Арагонес в „История на една стълба“ драматургът е твърде близо до зрителите, които аплодират трагедията му, и тя показва една характерна тенденция в развитието на испанския театър в годините след Гражданската война от 1936—1939 г. През 1950 г. в театър „Мария Гереро“ е поставена първата пиеса на Валиехо „В нажежения мрак“, написана през 1946 г., следват постановки на другите му драми, а на 29. I. 1971 г. писателят е избран за член на Кралската испанска академия за езика.

Анализирайки драматургичното творчество на Буеро Валиехо, критикът посочва, че именно неговата пиеса „История на една стълба“ поставя началото на големия поврат в следвоенната испанска драматургия, защото според него в тази драма е налице „един битов реализъм, този на ранния Буеро, който разказва по начин, прославил се в испанския театър от класиците до Галдос. Следователно тя не е твърба на характери, а на типове и ситуации, тъй като е поразяващо изразителна интерпретация на една среда в нейната основна същност.“ Тези думи насочват пряко към реалистичната основа на драмата, в която младият писател е отразил нерадостното съществуване на обикновения човек във франкистка Испания и неугасналите му надежди за по-добро бъдеще.

По-нататък в анализа си Х. Е. Арагонес нарича първата пиеса на Валиехо „В нажежения мрак“ „горчива драма“, в която авторът пресъздава конфликта между свободната воля и възможностите на човека, „който винаги страстно желае повече, отколкото може да постигне“, по думите на критика. Драматичният конфликт, олицетворен в сблъсъка между Карлос и Игнасио, е в същност конфликт между илюзията за щастливо съществуване и тревожния повик за разкриване на истината

за човешкия живот, макар и с цената на трагичното прозрение. Той започва, когато споконно живеещата в интерната група на младите слепци среща слепия Игнасио, непримиряващ се с нещастieto си и нежеласщ да резигнира като другите. Слепотата се превръща в символ за героите на пиесата. Игнасио не може да им помогне, не може да им възвърне светлината, но им разкрива ужаса на мрака, в който живеят, заразява ги с надеждата си за прозрение. Изследователят справедливо смята, че въпреки тъмните си краски пиесата „В нажежения мрак“ е „първата от оптимистичните трагедии на Антонио Буеро Валиехо“. Във финала Карлос убива Игнасио, но сам се оказва заразен от неговата безумна надежда — надеждата да прогледне:

„Карлос... И сега звездите светят в пълен блясък, и виждащите са омаляни от тяхната неизразима красота. Тези далечни, далечни светове са тук, зад стъклата... (Ръцете му като крила на ранена птица трептят и се блъскат в тайнствения затвор на стъклото.) Ние можем да ги достигнем с нашия поглед... ако го имаме...“

Според изследователя тази линия продължава и в следващите произведения на драматурга — „Зазоряване“ (1953) и „Ирене, или Съкровището“ (1954) и особено в „Днес е празник“ (1956), която по същността си е продължение на „История на една стълба“ и изразява надеждите на Валиехо за по-добро бъдеще (неслучайно, изхождайки от съдържанието ѝ, критикът я нарича „История на един покрив“). Последната пиеса, както и пиесата „Със закрити карти“ (1957) според Х. Е. Арагонес представлява в същност „оптимистична трагедия“, която издава неугасващата вяра на драматурга в идеите по добри дни. Показателен е краят на пиесата „Днес е празник“:

„Трябва да се надяваш... Винаги да се надяваш... Надеждата е безгранична... Надеждата е вечна...“

Критикът посочва, че надеждата не напуска Валиехо дори и в най-тежките дни, изживява се по един или друг начин и в късното му творчество. Дори в необичайната по форма драма „Когато разумът спи“ (1970), посветена на последните години от живота на великия испански художник Франсиско де Гоя, която самият автор нарича „фантазия в две части“, през кошмарната атмосфера по време на крал Фернандо VII и нещастieto на стария Гоя се прокрадва надеждата на Валиехо по друг, по-справедлив свят. Вземайки за основа един трагичен момент от испанската

история и заглавие от думите на Гоя: „Когато разумът спи, се раждат чудовищата“, той показва, че странната „лудост“ на художника е по-силна от тиранията на краля, че ще дойде ден, когато „хората-птици“, за които той мечтае, ще променят живота.

Всичко това дава право на Х. Е. Арагонес да утвърди темата за отчаянието и надеждата като основна тема у Валиехо, пренесена от сферата на абстракциите в сферата на обикновения човешки живот, на ежедневните битови ситуации. В неговото творчество недоверието и вярата непрестанно се сменят взаимно, постоянно разменят местата си. Човекът у Буеро Валиехо се развива, той самият е един процес. Той е показан в своето битово ежедневие, потопен е сякаш напълно в обикновения живот, но това само засилва трагизма на неговото съществуване. Драматизмът обогатява всички творби на Валиехо независимо дали са пряко „битови“ като „История на една стълба“ и „Днес е празник“ или „символически“ като „В нажежения мрак“ и „Когато разумът спи“. В тях винаги присъства някакъв символ, пряко свързан с характеристиката на героите. Това е слепотата във „В нажежения мрак“, олющената стълба в „История на една стълба“, по която преминава животът на обикновения човек, покривът, към който се стремят като към свобода персонажите на пиесата „Днес е празник“, „хората-птици“, за които в своето нерадостно съществуване мечтае глухият художник Гоя в „Когато разумът спи“. Символиката на Валиехо е тясно свързана с цялостното му творчество. Като отчита многостранността и дълбочината на това творчество, Х. Е. Арагонес обобщава така своя анализ в края на статията си: „Сега ще бъде възможно само отчасти да го разгледаме без маска, откровено, като драматург и като човек: такъв, какъвто е в творчеството и в живота.“

Изминал нелек жизнен и творчески път, многостранен и удивително последователен в естетическите си търсения, Антонио Буеро Валиехо, който сам казва за себе си в едно интервю: „Аз съм безспорно писател на левината“, според изследователя е драматург на надеждата, но не на празния блян, а на трагичната надежда, която води до примирението по трънливия път на познанието към порива за по-добър живот, към бунта, към борбата за промяна на човешката съдба, и в това е непреходното значение на неговото обогатено с трагизъм и вяра творческо дело.

Р. М.



„SEJ“ е орган на преподавателите по славянски и източноевропейски езици в САЩ и излиза в четири книжки годишно. В него се публикуват статии върху литературите, езиците и културите на тези страни. В рецензираната книжка е отпечатана статията на Ричард Грег „Реториката в последната реч на Татяна; маската, която разкрива“.

Целта на статията е да представи образа на Татяна от по-различен ъгъл в сравнение с приетия досега в критическата литература, а именно, че Пушкин изобразява жена, а не изписва икона на светица.

Поколения читатели се възхищават от високата нравственост и самопожертвователност в последната реч на Татяна. Поколения руски писатели създават своите герои ни по образа на суровата, проста и добродетелна Татяна. Толкова силен е обаче наследият около нейния образ ореол, че читателите не са склонни да зададат най-основния въпрос — до каква степен думите ѝ съпадат с действителността. Този въпрос навярно изглежда неуместен, почти кощунствен. Нали е общо-прието, че Татяна е необикновено цялостен характер, а не можем ни най-малко да се съмняваме в нейната искреност и откровеност пред Онегин. Но, както отбелязва авторът, искреност не означава истинност, а внезапно избухване на силни и дълго стаявани чувства подтиква дори особено обективни характери към самозаблуда и изкривяване на действителността. Да се настоява върху абсолютната обективност на Татянината реч, да ѝ се отрича субективност — а следователно и възможно изкривяване — означава да се приписват на Татяна свръхчовешки черти, а тя е твърде човешко същество.

Критикът, който се съмнява в достоверността на Татянините думи и настоява да се приложи „студена логика“ към всеки сърдечен порив, рискува да се покаже ограничен и дори неприятен. Но това не бива да го смущава, защото той ще бъде възнаграден с по-ясно разбиране на последните моменти от поведението на героинята, както и на замисъла на Пушкин.

Р. Грег започва своя анализ със строфа 42 на осма глава. „Достатъчно — подзе едва /станете. Искам откровено/ днес всичко да ви обясня. . .“<sup>1</sup> Ние сме толкова склонни, смята авторът, да се откъдествим с Татяна в този възвишен миг, че оставаме неоспорвана точността на тези думи. Поне пет твърдения обаче се отклоняват повече или по-малко от фактите.

„Нас судьба свела“.<sup>2</sup> Татяна използва романтичното клише, за да маскира очевидно-

то несъответствие, че срещата е пряка последна от писмото ѝ до Онегин.

В поведението на Онегин тя е срещнала само суровост. Понякога поучаваща („владейте се добре тогава“), нелишена от клишета („по братски нежно ви обичам“), речта на Онегин в четвърта глава е изпълнена с уважение, мекота и — което е особено значимо за наристичния герой — смирение. От суровост (думата е по-подходяща за речта на самата Татяна, отколкото за речта, която описва) няма и следа.

По-нататък разбираме, че кръвта ѝ е замръзнала от студения поглед на Онегин. Не трябва да се съмняваме в истинността на душевното ѝ състояние, а само в истинността на назованата причина. Самият Пушкин казва, че Онегин е затрогнат от искреността на нейното писмо — „събуди чувствата ми тя, отдавна стихнали в душата“. Смразяващият кръвта поглед, както и святкащите очи и заплащелната външност на Онегин, които Татяна си въобразява, че вижда, са измислици на един впечатлителен и възбуден ум.

Татяна говори с тъга за нравствената чистота на своите момински години: „А аз, Онегин, бях по-млада /по-хубава тогава бях“ Психологически това е напълно обяснимо. Осъдителната невинност естествено е склонна да преувеличава последствията от своите нещастия. Несправедливо отблъсната от Онегин, тя се е омъжила без любов. Решаващата постъпка на нейното моминство обаче — писмото ѝ до Онегин — независимо от цялата си красота и трогателност не е подбудено от алтруистични чувства. То е написано, за да се сдобие Татяна с чувствата на мъжа, когото обича. Точно обратното, сегашната ѝ реч е същностно алтруистична. Но да се признае за по-добра именно когато утвърждава стремежите си за щастие, означава да отхвърли моралния принцип (самопожертвователността), в името на който тя действа. Нравствено най-значителният час за Татяна е този, който преживява сега.<sup>3</sup>

Смекчавайки твърденията си, Татяна добавя: „но аз не ви упреквам“ и смята, че той е постъпил благородно, като не се е възползувал от нейната невинност. Това уравновесява досегашния тон.

Татяниният неверен прочит на действителността не спира дотук. Като неизвестна провинциална бароница тя не е успяла да се хареса на Онегин, а сега той я преследва само защото публичната връзка с високопоставената светска дама ще го направи знаменит. Тези твърдения са не само неутивни, те са неверни. Действително модният Онегин не е безразличен към мнението на обществото и може би несъзнаваната причина на неговата закъсняла страст е сегашният статус на Татяна като законодателка на висшето общество. Нито под-

<sup>3</sup> В. Набоков смята, че тук става дума за физическите, а не за моралните качества на Татяна.

<sup>1</sup> Използуван е преводът на Гр. Ленков.

<sup>2</sup> Няма буквално съответствие в превода.

робно описаното от Пушкин продължително ухажване на Татяна, нито несъмнено искрено-то и затрогващо писмо на Онегин обаче съдържат и най-малък намек, че героят е ръководен от нещо друго освен от любов. Твърденията на Татяна имат за източник по-скоро емоциите на обвиняващия, отколкото доводите на обвинявания.

Спонтанният изблик на чувства в строфа 45 продължава да затъмнява фактите. Нехарактерно свенливото „вашей Тани“ илюстрира онази склонност към самодраматизиране, която вече беше посочена — Татяна никога не е била негова и в това е нейното нещастие. Към обвиненията, че думите на Онегин са били зли, че разговорът му е бил строг и студен, които са безоснователно враждебни, се прибавят упреците за липса на жалост и уважение у него няколко реда по-надолу. На това е трудно да се повярва. Нещо повече, според нея чувствата на Онегин са дребнави и презрени, а той за първи път преживява не само дълбока, но и морално възвисяваща го любов.

Р. Грег обобщава, че Татяна в състояние на емоционално свръхнапрежение прави категорични преценки за себе си и за Онегин, които са явно неточни или малко вероятни. Татяна, разбира се, не лъже, тя просто е свидетел, на който не може да се разчита.

В края на своята реч — строфа 46: „Уви, успехите големи /сред тоя бляскав, празен свят. . . Татяна говори вече за сегашните си чувства и отношения. На пръв поглед те не бива да бъдат сравнявани с фактите, както предишните, но именно когато чувствата са най-дълбоко засегнати, несъвпадението с действителността е най-голямо. „А щастиего бе възможно и толкоз близко“ — скърби Татяна, но за това няма и най-малки основания, а думите ѝ за дивия парк и бедното жилище, колкото и погледът ѝ да е променен от разкошния петербургски живот, просто заблуждават. Ларини съвсем не са бедни, а добре поддържаният обширен парк не може да бъде наречен див. Татяна отново драматизира действителността, като използва реторически патос вместо езика на фактите.

Шаблонен похват за реториците е да създават вероятни полуизмислици от неоспорими факти и това е в същност, което Татяна — красноречив, макар и непреднамерен ретор — прави. Дълбоката ѝ любов към селска Русия и нейната протонародна старина е факт, но не е трудно да се покаже, че споменът ѝ за Ларини като спокойно пристанище, противопоставено на лъжливия блясък на столицата, е резултат на самозаблуда. Самотна, неспокойна и чужда на своето семейство живее Татяна в Ларини. „Сега закрила умолявам — пише тя до Онегин, — та помисли, сама съм тук/ скръбта ми никого не трогва. „Тъжна, печална, боязлива са между най-честите определения за нея. Нима е вероятно завръщането

ѝ на село, особено след смъртта на единственния ѝ близък човек — дойката, да ѝ донесе спокойствието, на което тя никога не се е наслаждавала, когато е живяла там.

Последният извод на Татяна, че тя ненавижда висшия свят, не може да бъде приет като нещо, което се разбира от само себе си, защото поведението ѝ в столицата не е просто маска, както критиката традиционно смята. Точно обратното: самият Пушкин ни дава основания, че нейното мислене и нейните вкусове съответствуват на сегашната ѝ среда.

На неизбежния въпрос: „Тогава защо Татяна утвърждава противоположно така ревностно?“ може да се отговори, че това е реторическата насока в речта ѝ. Защото кой не би бил затрогнат от русоисткия автопортрет на чистото селско момиче, впримчено от обстоятелствата, както и от чувството ѝ за дълг сред разпътния блясък на столицата? Това несъвпадение обаче се обяснява най-добре не толкова с реториката на патоса, колкото с психологията на промяната.

Критическата традиция да се разглежда Татяна в хода на романа от две съвсем различни гледни точки — самоуверената светска дама и непохватната меланхолична девойка — често пропуска, че нейната мъчителна среща с Онегин хвърля сянка върху светската дама и възкресява селската девойка. В края на речта реториката изчезва, Татяна вече е приела, че съдбата ѝ е решена, говори просто, естествено. „Обичам ви, защо да лъжа /но съм жена на друг човек/ и вярна ще съм му навек.“

Така представеният неретуширан образ на Татяна, макар и не съвсем неочакван, в няколко пункта съществено се различава от традиционния. Прошалната реч на Татяна е силно емоционална, крайно субективна, често е заблуждаваща и понякога е несправедлива. Този извод трудно се съгласува със създадения образ на безкористна светица, по-скоро икона, отколкото действителен човек. Схващането за Татяна като личност, която е проста и неделима, не издържа при внимателен анализ. Тя е стеснителна и самоуверена, наранима и недосегаема, доверлива и надменна, неуравновесена и сдържана, необикновена и — в най-добрия смисъл на думата — традиционна, тя грехи и казва истината и много повече възпявава принципа на Толстой за изменчивостта на човешката природа, отколкото твърдението, че е „цялостна натура“. Да се отхвърлят „аристократичните“ черти в образа на Татяна (благопристойност, високомерие, равнодушие) като нещо преходно и външно не е по-убедително от твърдението, че само те определят характера ѝ. Татяна е сложна и неединна като образ и човешките ѝ измерения са не само в дълбочина, но и в ширина.

„ПАРТИЙНОСТТА И АКТИВНАТА  
ЛИЧНОСТ В ЛИТЕРАТУРАТА“  
от ГЕОРГИ ПЕНЧЕВ  
С., БП, 1981. 287 с.

Изследванията на Георги Пенчев имат за обект различни аспекти на литературния процес. Първата му работа — „Съвременност и минало“ (1975) върху материал от съвременната историческа белетристика разглежда интересни страни от взаимоотношението между минало и съвременност в литературния процес. „Литературните уроци на Луначарски“ (1977) обръна внимание върху непреходното значение на литературоведското и естетическо наследство на А. Луначарски. По-цялостно проблематиката на съвременния литературен процес Г. Пенчев разработи в монографията си „Литературен процес и съвременност“ (1980).

С новата си книга той се насочва към един от кардиналните въпроси на нашата естетика и литературознание и същевременно една от „най-горещите точки“ на идеологическата борба в тези области — въпроса за партийността на художественото творчество и в частност на литературата. Ако е необходимо веднага да посочим новото, съществено в подхода на изследователя, то се изразява в д е я т е л н и я п л а н, в който е построена работата на Пенчев. Този подход е твърде актуален за марксистко-ленинската мисъл днес. По този начин тя преодолява констативно-съзерцателния подход, от който страдеше в недалечното минало.

Изследването е структурирано в три основни дяла. В първия се третираат гносеологически аспекти на партийността и личностната активност в светлината на съотношението между обективно и субективно. Този раздел има характер на философско-теоретически увод в цялото изследване. Във втория дял авторът изследва естетическата природа на партийността в литературата. Разглеждат се близки, но негъждествени понятия и явления: партийност и авторова позиция, творческа активност и творческа свобода, активност и преобразователна роля на литературата, характер и тенденции в буржоазната партийност днес.

Третия дял на изследването си авторът посвещава на взаимоотношението между концепцията за новата личност в литературата и комунистическата партийност. Основният те-

зис на автора е, че концепцията за новата личност е сърцевина на комунистическата партийност, а тя се реализира в художествената практика на литературното творчество преди всичко в образа на новия герой, който е активна, творческа личност.

Така изглеждат, грубо и опростено изложени, основните въпроси, които занимават Пенчев в „Партийността и активната личност в литературата“. Това нахвърляне на тези въпроси не претендира за нищо повече, освен да очертае изследователското поле на литературоведа.

А сега да съсредоточим по-задълбочено вниманието си в отделните „сектори“ на това поле.

В своя труд авторът широко се опира на Лениновата теория на отражението и по-специално на някои съществени за работата му нейни постановки. Такава е например Лениновата постановка, че човешкото съзнание „не само отразява обективния свят, а и го създава, че художествената истина е вторичен образ на действителността, на емоционалния момент в художественото познание като отличаващ го от научното, на взаимодействието и взаимозменението на субекта и обекта в процеса на художественото познание... Мисля, че наред с емоционалния като неделим от него още тук би трябвало да се посочи и о б р а з н и я т м о м е н т в х у д о ж е с т в е н о т о п о з н а н и е, за който авторът говори по-определено едва в следващия дял.

Твърде обхватно, като се позовава обилно, дори, както ми се струва, малко повече от необходимото за едно такова изследване на класически постановки, Г. Пенчев разкрива различни страни от активността на субекта на познанието. В литературата това е активността на писателя, но авторът не изпуска от поглед и по-широк аспект на този проблем, което личи от следното му наблюдение: „За съвременната социалистическа литература все по-важно значение придобива засилващата се тенденция на д е й с т в е н о с т (разредките навсякъде са мои, Г. Г.), която насочва към промени и усъвършенствуване. Това е закономерно явление и се свързва с динамиката на действителността, която отразява и пресътворява художникът. Същевременно съществува и органичен вътрешен импулс, въздействащ върху тази тенденция — комунистическата идеяност, която все по-пълно произнава литературата. Именно на тази идеяност е

присъщо активно опознаване на реалността и нейното преобразяване в името на бъдещето“ (с. 40).

Заслужава да се подчертае виждането на Пенчев, че действителността е двупосочно — обективно и субективно — обусловена. Авторът илюстрира тази действителна тенденция в съвременната ни литература с творчеството на писателите като Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Богомил Райнов, Дико Фучеджиев. Нещо повече, деятелният подход, който придобива все повече привърженици в съвременната марксистко-ленинска мисъл, изисква и самата дейност да се схваща като единство на психически, физически и социални компоненти. Така че комунистическата партийност не бива да се свежда само до ценностно-идеологическа позиция, а и до качества на поведението и деянито.

Изследователят засяга твърде бурно обсъждания проблем за интелектуализма на съвременната литература. Като се обявява против „псевдо-интелектуалността“, той подчертава: „Проблемът за интелектуализма на литературата и активността на писателя в познавателния процес придобива все по-важно значение. Защото е проблем за посоката и развитието на нашата литература, за онези измерения, които отвеждат към социалистическата класика“ (с. 43). Трудно е да не се съгласиш с изследователя, че историята на литературата в лицето на най-добрите си творци е история на все по-задълбоченото интелектуално вникване в проблемите на живота, на обществото и на човека. Разбира се, интелектуално не значи „рационалистично“, защото, както е известно, образното познание е емоционално (независимо по какъв път се постига тази емоционалност) и негов специфичен белег е волевото подбуждане на читателя — то винаги подбужда читателя към определено отношение, формира у него определена деятелна нагласа, провокира поведението му към определена перспектива. Ако не беше така, литературата не би била нищо повече, освен още едно средство за развлечение (каквото е т. нар. паралитература). Пенчев прави в подкрепа на този възглед интересен анализ на разказа „Ямурлук“ на Йордан Радичков (от книгата му „Барутен буквар“).

Безусловно прав е Пенчев, когато твърди, че авторската позиция е позиция на комунистическа партийност само когато получи „художествени измерения, когато стане вътрешно убеждение, реална позиция в творческата дейност на писателя“ (с. 74). Около този въпрос наистина възникват недоразумения, когато партийността се схваща само като общ идеен ориентир в творчеството или като „писателски прочит на партийните решения“. Такова схващане на партийността води до неблагоприятия в художествената практика. Особено драстични са те, щом отсъства художественият талант. Пенчев обръща внимание на факта, че партийността в литературата може да се реализира убедително само при нали-

чието на талант и в неразривно единство с комунистическата страстност, с нравствената активност на писателя и с воюваното за комунистическия идеал.

Един от най-старите идеологически проблеми е този за творческата свобода на писателя. Авторът с право сочи субективистката несъстоятелност на буржоазните концепции за творческата свобода и изтъква нейната обективна обусловеност. Но той малко подценява субективния момент в нея. А това води до откъсването ѝ от категорията необходимост — възглед, който е изживян в марксистко-ленинската естетическа теория. Фактически авторът преодолява преакцентирането върху обективния момент, като посочва ролята на творческата индивидуалност и преди всичко връзката между свободата на творца и свободата и съдбата на неговия народ.

Заслужават да бъдат отбелязани наблюденията на литературоведа върху промените, които настъпват в разбирането на творческата свобода в етапа на зрелия социализъм. Те са свързани със социалната мисия и функции на литературата, която в етапа на зрелия социализъм, както верно забелязва Пенчев, е призвана да „подпомага народната борба за пълна победа на социализма“. В тази насока Пенчев вижда и развитието на критичното начало, което трябва да се бори против „малката правда“ на нашия живот от позициите на нашия комунистически идеал. Авторът верно забелязва също, че зрелият социализъм като период в общественото ни развитие в литературната област се характеризира с шедро подкрепяне на всички дарования и създаване условия за техния разцвет, но съдновременно и с повишени изисквания към творците. Зрелостта на общественото развитие се проявява и в зрелостта на естетическата мисъл и съзнание на народа, в растящото му умение да разбира и оценява справедливо произведенията на изкуството. С право авторът определя като „съдбовно“ значението на априлската линия в политиката на нашата партия за издигане на непозната висота на творческата свобода на българския писател и за разцвета на социалистическата ни литература.

Като анализира преобразователната роля на литературата, изследователят с право изтъква, че в този процес се „ражда“, аз бих казал — се реализира най-дейно самата партийност, неделимо от проявенията на творческата личност и творческата оригиналност. „В този сложен и изключително важен етап — пише Пенчев — се спояват в едно жизненият и творческият опит на художника с неговите идейни и нравствени убеждения, с неповторимото в човешката и творческата му индивидуалност“ (с. 139). Основателно е изтъкната ръководната роля на идеала, в който авторът вижда „магнитен център, който приковава писателя, когато „преварява“ творчески обективната действителност, когато дири и постига нейния художествен образ“ (с. 139). Думата „приковава“ едва ли е най-точната

в случая, защото идеалът няма нищо общо с някаква неотразима надличностна сила, но по същество мисълта на Пенчев е вярна: идеалът на писателя е негова съкровена мярка за нещата и висша цел, която открила неговото творчество и в тясна връзка с творческия му метод регулира съотношението между „отразяване“ и „претворяване“ на действителността в творчеството му.

Георги Пенчев се спира и върху някои характерни прояви на буржоазната партийност в литературата и изкуството на Запад. Той откроява засилващите се милитаристични тенденции, насърчаването на ревизионистичните и елитарните теории и „художествени“ прояви, както и на теориите за т. нар. „безпартийна“ литература. Всички те на практика се оказват в услуга на буржоазията за постигане на глобалните ѝ идеологически цели.

Изследователят с право сочи проблема за човека като невралгичен център на съвременната идеологическа борба и тясната връзка на този проблем с концепцията за личността в литературата. Наистина в тази концепция като във фокус се сплитат различни философски тенденции. Това обяснява нарастването на вниманието на буржоазната теоретическа мисъл към въпросите, свързани с творческата личност в литературата и изкуството. Изследователят още по-ясно формулира ръководния светогледен принцип на нашата философия: „Човекът в действие, човекът като активен субект на преобразователния процес в обществото и природата — такава е основната и принципна предпоставка, от която се изгражда нашата концепция“ (с. 215). Разбира се, има действие и действие. Авторът има пред вид х у м а н и с т и ч н о ориентираната индивидуална и колективна дейност на човека и обществото при социализма.

Като говори за съвременния положителен герой в литературата, Г. Пенчев напомня, че става дума за герой, който с някои свои черти не е чужд на цялото историческо развитие на световната литература. Това е образът на свободния човек, способен да се развива по законите на справедливостта и красотата. Но тези заложби едва в условията на социализма намират почва за всеотрапен разцвет. Но макар че при социализма се създават реални условия за всеотрапно свободно развитие на всички членове на обществото, все пак новият герой на нашата литература е личност „поне с една глава по-висок, за да се вижда по-далече“, да може да учи и възпитава“, както образно се изразява Пенчев. За съжаление някои творци пренебрегват това изискване, и то не в своя полза и не в интерес на социалистическата ни литература.

Георги Пенчев завършва убедително изследването си, като разпространява проблема за творческата активност на писателя и върху начина на творческа обработка на художественото съдържание и — като постига своеобразно „удвояване“ на понятието в отражателен аспект — говори за активност на ге-

роя. И с право отделя специално внимание на трудова и нравствената активност на съвременния герой. В този аспект се анализират редица творби на съвременни български писатели и особено поотстрано романът „Низината“ на Васил Попов, който дава на изследователя богат материал за наблюдения и изводи в интересуващата го насока.

Още веднъж се напомня, че по-важни от технологическите за литературата са човешките процеси и явления. Затова нравственият и социалният анализ в съвременната литература все по-решително изглежда на преден план „враждуващите противосили в личността“. Бих забелязал обаче и една нежелателна тенденция — това често става за сметка на изграждането на една цялостна, нелишена от сложност и противоречия личност, но която съумява да преодолее тези противоречия и да се прояви в крайна сметка като целен характер.

Интересът на литературата към духовния свят на съвременника, към нравствените богатства на личността с основание се сочи за характерна черта на съвременната литература и израз на нейния хуманизъм. Именно в хуманизма партийността и творческата активност на писателя и неговия герой се разкриват най-пълно. Активността е гравитна, когато има за своя висша цел и критерий комунистическия хуманистичен идеал. Тогава реалният хуманизъм на нашето общество намира най-пълно художествено отражение в литературата ни, изпълва я с истински хуманистичен патос.

Всичко това придава безспорна и актуална значимост на новото изследване на Георги Пенчев — „Партийността и активната личност в литературата“.

*Георги Гетов*

„АЛЕКСАНДЪР БЛОК И БЪЛГАРИЯ“  
от ЕКАТЕРИНА ДАСКАЛОВА  
С., „Наука и изкуство“, 1980  
ред. Заравка Василева

Както е отбелязано в справката към изданието, книгата на Екатерина Даскалова представлява монографично изследване за творческото битие на големия руски и световен лирик А. А. Блок в България. Навлязъл в началото на тоя век в съзнанието на нашите поети-символисти, той има рядката съдба в продължение на повече от седем десетилетия да бъде един от най-активно четените — в оригинал и в преводи — руски поет, многократно прежедан от най-значителните наши лирици — Н. Лилиев, Н. Фурнаджиев, Гео Милев, Л. Стоянов, Е. Багряна, Мл. Исаев, Ив. Радов, П. Стефанов, А. Германов, вкл. от съвременните най-млади преводачи — Кирил Кадийски, Петър Велчев, Любен Любенов.

Въз основата на значителен по количество материал, част от който е събран от изследователката, е широко обоснована тезата, че поезията на Блок оставя една плодотворна традиция — първоначално в творчеството на нашите модернисти през първите две десетилетия на тоя век, а след края на Първата световна война служи като положителен фермент в новата идейна и творческа ориентация на Гео Милев, Хр. Ясенев, Ем. Попдимитров, а малко по-късно и на Л. Стоянов към социалистически и революционни настроения.

Книгата „Александър Блок и България“ излиза от печат по случай 100-годишнината от рождението на великия руски поет и е предназначена както за специалисти, така и за най-широк кръг от почитатели на руската съветска литература и изкуство.

У нас темата „Блок и България“ досега многократно е била предмет на различни интерпретации в общи и специални работи на Г. Бакалов, Т. Павлов, Г. Цанев, В. Велчев, С. Русакиев, В. Колевски, Хр. Дудевски, А. Анчев, от съветските — Д. Ф. Марков, В. И. Злиднев, Ю. Левшина и др. С една дума, натрупан е значителен материал, направени са ценни заключения за рецепцията на Блоквата поезия в България. Самата Ек. Даскалова повече от двадесет години работи по същата тема, провела е десетки анкети с още живите преводачи и почитатели на Блок, има публикации в наши и съветски вестници, списания и сборници.

Достатъчно е да се хвърли един, макар и бегъл поглед върху книгата „Александър Блок и България“, за да се долови амбицията ѝ за разграничаване от по-ранните проучвания, да каже нещо свое по разглежданите въпроси.

Пристъпвайки към задачата си, Ек. Даскалова е имала съзнанието, че се захваща с една извънредно трудна, отговорна и в истинския смисъл на думата творческа задача. Значимостта и плодотворността на художествената традиция, идеща от Блок, е многопосочна и многослоеста. В условията на мощния революционен подем на пролетарските маси през 20-те и 30-те години руският поет присъствува дейно и трайно не само в културния живот на страната ни, но и в идеологическия двубой, оказва непосредствено и революционизиращо въздействие върху общественото съзнание. Верен е изводът на изследователката: „Творческият и гражданският пример на Блок се оказва съзвучен с качествено новите явления в българската литература — с естетическото самоопределение на най-значителните ни поети, изживяващи аналогична с Блок творческа еволюция (Хр. Ясенев, Гео Милев, Л. Стоянов и др.); с гражданско-демократичната линия на поетите-„септемврийци“ (А. Каралийчев, А. Разветников, Н. Фурнаджиев), с новия революционен хуманизъм на пролетарските и антифашистки поети (Хр. Смирненски, Н. Хрелков, Мл. Исаев и др.“ (с. 218).

За да може рецепцията на Блок в България да бъде по-добре разбрана от днешния читател, авторката е сметнала за необходимо да напише специална, въвеждаща част (първа), посветена на собственото развитие на Блок. Това са две напълно самостоятелни глави: „Поет на великия прелом между две епохи“ и „България в творческото съзнание на Блок (Особителната епопея от 1877—1878 г. в поемата „Възмездие“)“. Наличието на тези две глави намирам за оправдано. Коментарът тук дава ценни и интересни сведения за личността и живота на руския поет, обяснява еволюцията му от цикъла „Стихове за Прекрасната дама“ през цикъла „На Куликовското поле“, незавършената автобиографична поема „Възмездие“ (1910—1921) до революционноромантичката поема „Дванайсетте“, одата „Скити“ и програмната статия „Интелигенция и революция“.

Това, което не удовлетворява в тези две глави, е мозаечността на изложението. Цитирани са почти всички от известните, утвърдените познавачи на Блок, като В. М. Жирмушки, Л. И. Тимофеев, Вл. Орлов, Л. К. Долгополов, З. Г. Минц, Б. Соловьев, Л. Краснова, Н. Венгерова, И. Крук, без обаче да се държи сметка, че един Л. И. Тимофеев съществува се отличава в интерпретацията си на литературното наследство на Блок в сравнение например с В. М. Жирмушки — и още повече с писаното от Вл. Орлов или Б. Соловьев. Нямащите тук се губят. Най-фрапанти в това отношение е цитатът от книгата на Б. Михайловски „Символизъм на руската литература XX века“. М., 1939 (вж. с. 49; или с. 15, 29, 50 и особено бележките под линия). Не е работата само да се позоваваш на проучванията на свои колеги — съветски и наши, но и да отсяваш в тях преходното, да утвърждаваш и развиваш трайното. Дори на места неотбелязането на страници (или година на издаването) на цитирания труд създава впечатление за вторичност на използваната от авторката книжнина върху Блок (с. 25, 35, 52 и др.).

Непонятно защо изданието на „Дванайсетте“, осъществено в София през 1920 г., е поднесено „неутрално“, т. е. без наш коментар. Означеното на корицата „Российско-българское книгоиздателство“ по същество е белоемигрантско предприятие (с. 92—93). Не е отбелязано също, че П. М. Сувчински, автор на предговора към изданието, напразно се опитва да представи „Дванайсетте“ изцяло като „религиозна“ поема. Той пише: „Усещането на религиозната предопределеност и религиозната съседоточност и прошката — ето в какво е разрешението на религиозната идея на „Дванайсетте“ (с. 12). В едно късо изречение три пъти е употребен епитетът „религиозна“ — няма що!

Това, надявам се, не са „подробности“, а факти от литературното ни развитие, които очакват наша, съвременна оценка. Псевдоисторизмът в случая е лош белег.

В цялата книга, все едно какво се разглежда — проникването на Блок в културния ни живот от началото на века (1907—1917), въздействието на поезията му върху Н. Лилиев, Л. Стоянов и Д. Дебелянов или българските преводи на Блок, — навсякъде се изхожда от едно разбиране за литературните контакти и влияния някъде от 50-те години. И проблемите са видени с очите на изследователя от онова време. И още нещо: някак с „лека ръка“ тук се борави с понятия като сравнително изучаване на литературата и типология на литературните явления. В съвременното марксистическо сравнително литературознание отдавна е доказано, че при първия тип проучвания обикновено се предполага наличието на родствени, генетични връзки, докато за типология на литературните явления говорим само в ония случаи, когато развитието на една литература се успоредява, „изравнява“ с развитието на друга литература (страна). Типологическите сходства или общности са много характерни за българската и румънската, руската и френската литература, които не са родствени, генетично свързани помежду си.

В книгата на Даскалова са налице определени усилия да се анализират както типологически общности на Блоквата поезия със стихове на Н. Лилиев, Л. Стоянов и Д. Дебелянов от годините на техните увлечения по символизма, така и влиянието на „Дванайсетте“ върху новата поезика на Гео Милев („Септември“, 1924), Н. Хрелков, Хр. Смирненски и др. Повечето от примерите са познати, интерпретирани са от други изследвачи, по-свежи, от наши дни са анкетите, които сама Даскалова е провела с наши поети, литературни критици, театрални режисьори (Н. О. Масалитинов, Б. Дановски), като се почне от 1957 г., та чак до най-последно време. Лично аз много високо ценя тези материали, поместени в „Приложението“ към книгата.

Възраженията ми са главно в посока на усилията на Даскалова на „всяка цена“ да открива „типологическа общност“ на Блок с почти всички наши поети — от Яворов през Лилиев, Ясенев до Кр. Пенев, Е. Багряна и К. Зидаров. Това увлечение може да се установи почти на всяка страница и особено в случаите, когато авторката се опитва „да успоредява в типологически план“ Блок с Яворов. На какво основание?

За база се взема „мотивът на трагизма“ (с. 68—70). Според Ек. Даскалова „явлението Яворов — Блок“ било пример на „типологическа характеристика (!) в сравнителен план“. И още: „За авторите на „Ночные часы“ и „Щец“ е характерен в тази връзка и асоциативният образ на „слепца“, синоним на духовна опустошеност и умъртвяваща човека личност.“ Вместо коментар ще си позволя да перифразирам думите на Алеко Константинов: „Да се увличаме, ама да си знаем мярката!“

Такива „странни“, да не употреба друга, по-силна дума, доказателства, че Блок бил

учител на българските модернисти, изобилствуват при сравненията със стихове на Н. Лилиев (с. 70—74), Л. Стоянов (с. 74—78), Д. Дебелянов (с. 78—88); Хр. Ясенев, Ем. Попдимитров, Хр. Смирненски, Н. Хрелков. Ето един пример.

Става въпрос за „ръкописната антология“ на Н. Лилиев. От факта, че в тази тетрадка собственооръчно българският поет е преписал за себе си две, само две стихотворения от Блок — „Россия“ и „Незнакомка“, едва ли следва извод за някакви „общности сходства“ на Лилиев с Блок, видени „по линията на елегичното отношение към любовта, на мрачните изживявания от една нерадостна действителност“, както иска да ни увери Ек. Даскалова (с. 70). Това са крайно общи съждения, които могат да бъдат отнесени към всеки поет-модернист. Съвсем друг път извървява Н. Лилиев. Копнежите му по света и живота идат от самата му натура, от нагласата му като творец, а прозренията, до които стига, са резултат колкото на неговото артистично „аз“, толкова и на въздействията отвън, от внушенията на неговите „учители“ — М. Метерлинк, П. Верлен, О. Уайлд, Х. Ибсен — всичките да не изброявам.

Превзетост, научна неточност има и в съжденията на Даскалова, когато се заема да сближава — пак на „типологическа основа“ Блок с Дебелянов. Тук „свързващото звено“ се оказва. . . „чувството за социален трагизъм, за крещящите противоречия на капиталистическото общество. . .“ (с. 81). Нататък следват два цитата, които по същество нямат никаква близост помежду си. Сравнете:

И отвращение от жизни  
И к ней безумная любовь  
И страсть и ненависть к отчизне.

(„Возмездие“)

през деня неуморно изграждам,  
през нощта неуморно руша.

(„Черна песен“)

Като втори аргумент за влияние на Блок върху Дебелянов е посочен цикълът „Под сурдинка“ (1914), към който, както е известно, нашият поет е поставил за мото два стиха от Блок:

..И стало беспощадно ясно:  
Жизнь прошумела и ушла.

Това мото е взето от стихотворението „Весенний день прошел без следа“ (1909). Доколкото съм писал другде по това въпрос и съм критикувал Ек. Даскалова за увлечението ѝ да установява общности между творци, които малко се родеят, тук ще добавя само следното.

Мотото от Блок към стихотворението „Под сурдинка“ не говори за литературно влияние, а е факт, пример на литературна алюзия. Чрез него Дебелянов е само подсказал единомислие с руския поет. Литературните алюзии (по думите на Д. С. Лихачов) са белег на високо развитие на литературата, те предполагат наличието на компетентен читател.

За „типологическата общност“ на Блок с Л. Стоянов (опитът да се сближи авторът на „Стихи о России“ с „Меч и слово“, 1916) няма да говоря — абсурдността тук е очевидна. Дори написаното за Гео Милев също не удовлетворява. Гонейки някакви свои цели, изследователката не е критически възприела онова, което е казано вече по темата, и оттам да продължи. Имам пред вид статиите на Г. Бакалов, Г. Цанев и др.

Не по-малко странно е, че даже при наличието на подглава „Българските преводи на Блок“ (с. 94—103) в книгата не е разгледан като художествена структура, като постижение на нашата преводческа школа нито един превод, и то при положение, че само поемата „Дванайсетте“ е позната на българския читател в четири самостоятелни превода — на Д. Осинин и Гео Милев (от началото на 20-те години), на Т. Харманджиев и Мл. Исаев (от годините на народната свобода). Вместо анализ на преводите тук четем пространни библиографски справки от различно естество. Читателят е в правото си да очаква една компетентна оценка поне на 5000 стиха на Блок, преведени досега от Мл. Исаев. Ала и това не е сторено.

Не мога да отмина и такъв род увлечение: предоверяването на анкетираните от Даскалова наши поети и литературни критици. Невинаги и не всяко признание (спомен) за изпитано влияние е вече доказателство в ръцете на работещия в областта на сравнителното литературознание. Главното и сигурното свидетелство в случая са художествените произведения, черновите, личната кореспонденция и др. Така ли е в книгата „Александър Блок и България“?

Само отчасти. Така се е получило, защото въпросите на анкетора често насочват към желаните отговори. И това се улавя в анкетите с Н. Лилив (с. 178—181), К. Константинов (с. 187), М. Марчевски (с. 197—199) и др. Например от анкетата с К. Константинов узнаваме, че екземплярът от „Дванайсетте“, получен от него през 1920 г. чрез Цариград (с илюстрации на Наталия Гончарова), бил „единственият, попаднал в България от новата популярна поема на Блок“ (с. 187). В същност истината е друга: Д. Осинин, Г. Цанев и всички ония литератори, които са били свързани с легалния партиен печат, са разполагали с друго издание на „Дванайсетте“ (изд. „Алжоност“, 1918). По това именно издание, както подробно говори в спомените си Д. Осинин, той прави първия превод на поемата, поместен в сп. „Червен смях“, бр. 37, 1920 г. Известно е също, че свой, вероятно „излишен“ екземпляр от „Дванайсетте“ Гео Милев изпраща на Ем. Попдимитров в Кюстендил. С други думи, едва ли екземплярът, за който говори К. Константинов, е бил „единственият, получен в България“. Някои от тия факти са известни и на Ек. Даскалова, дори в книгата си тя се позовава на тях, но въпреки това неточността в спомените на К. Константинов

не е коригирана, останала е без коментар (вж. с. 95).

Изтъквам това, защото прекалено много внимание е отделено на превода „За любовта, поезията и държавната служба“, издаден във Враца през 1922 г. Трябва ли да напомним, че този превод е отхвърлен от прогресивната ни общественост. Ето какво пише Н. Хреков: „Да се разглеждат подобни преводи е истинско губивреме. И малкото труд, който правим, е само за това, че книгата е от Александър Блок, един от големите поети на двадесетия век не само в руската земя...“ (Равногор, бр. 71, 24 юни 1922).

Времето, обхванато в книгата „Александър Блок и България“, завършва някъде към 1975 г. Прибавени са в края три странички („Вместо заключение“) за традицията на Блок, която продължават някои наши днешни поети (Д. Василев). Естествено Ек. Даскалова не е успяла да обгърне всичко по темата, някъде е прекалено обстоятелствена и библиографски пълна, а на места фрагментарна и неубедителна, но все пак това е първото у нас по-цялостно изследване на рецепцията на Блок. А това не е малко.

*Христо Дудевски*

„БЪЛГАРО-РУМЪНСКИ ЛИТЕРАТУРНИ  
ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ПРЕЗ XIX В.“  
С., БАН, 1980, 316 с.

Това е най-сериозният труд, посветен на века на изключително плодотворните взаимодействия на националните литератури на двата съседни народа. Ал трябва да погледнем близо сто години назад, за да видим как литературните историци запознават постепенно своя народ с литературния живот на съседите, като изтъкват сътрудничеството и синхронното развитие на двете литератури. От случайните отначало статии за някои общи страни в развитието на румънската и българската литература се достига след Първата световна война до подчертан интерес към литературата на съседите през XIX в., обаче без никакви оригинални приноси. Българските литературни историци съобщават за постиженията на румънската литературна история, румънските пък черпят сведения само от български публикации. Но след 1944 г. проучванията в румънските архиви откриват все повече и все по-значителни данни за културноисторическите условия на нашето Възраждане в Румъния, историческите споставки стават все по-задълбочени, синтезете стават все по-обширни и перспективни. А през 70-те години в нашите страни излязоха десетина приносни монографични труда, посветени на литературните ни взаимоотношения през миналия век.

Нарочно оглеждаме изминатия път на румънската и българската компаративисти-



ка в тази област. Това се налага и улеснява от съдържанието, авторския колектив, темите и научното качество на статиите в разглеждания сборник, подготвен от Института за литература при Българската академия на науките и от Института за литературна история и теория „Дж. Кълинеску“ при Академията за обществовни и социални науки на СР Румъния. Пристъпва се към качествено нов етап при проучване на сложните въпроси на тези връзки и взаимодействия, с нови проблеми, методи, теми и задачи. Румъно-българското сътрудничество при разглеждане литературните течения, социалните условия, културните центрове, изразните средства на нашата литература през XIX в. е все по-плодотворно. Плодовете му са научни трудове, които очертават все по-ясно фигурите на румъно-български билингвистични писатели, посочват етнопсихологическата основа на типологическите съпоставки на писатели, изразители на общи, югоизточноевропейски тенденции, рецепцията на съответната литература в съседната страна и т. н.

Сборникът е замислен в три основни дяла: 1. Теоретичен, в който се разглеждат поотделно от румънски и от български учен, методологически и типологически въпроси на тези взаимоотношения; литературноисторически въпроси — връзка на литературата със социално-националния идеал и с литературното течение на епохата. 2. Конкретни проучвания: типологически съпоставки, билингвистични писатели, задгранични литературни центрове, румънската общественост и българските писатели или отражения на съдбата на поробена България в творчеството на румънски писатели. 3. Библиография.

Неслучайно сборникът се открива със статията на Илия Конев, учен с голяма ерудиция на югоизточноевропейски компаративист и с научно обоснована и перспективна методология за изследванията на литературните взаимоотношения между балканските народи през XIX в. Статията му „Класификация и типологически особености на българо-румънските литературни взаимоотношения през XIX в.“ е до голяма степен приносна, с модерни тълкувания и нови принципи и задачи на тези изследвания. През XIX в., когато се създават съвременните ни национални литератури, тези взаимоотношения са обусловени от вековната им приемственост и тези два народа, „свързани в основни области от духовното и политическото им развитие“. Тогава взаимоотношенията с европейските литератури имат повишена, определяща роля при оформянето на румънската и на българската литература като национални. Румънската литература улеснява възприемането от българската интелигенция на редица произведения от чуждата литература. Това културно взаимодействие е многоostrанно и благоприятно и за двата народа и е „важна предпоставка за прогресивната идейно-естетическа

насока на литературните връзки помежду им“ (с. 17). И с пълно право Ил. Конев утвърждава принципното становище да разглеждаме българския революционен печат в Румъния, свързан с „идейно-политическата и социална основа на румънската действителност“ (с. 19). Така ще разберем и безпощадната критика на Ботев към тези, които плачат за Париж, както и пророческите му думи за стъпките към бъдещето, направени от Парижката комуна, като проследим възприемането ѝ и от румънския печат. Не може да се споменат тук всички принципи за изучаване типологическите сходства в българо-румънските литературни взаимоотношения, изтъкнати от Ил. Конев. Пресилено е твърдението му, че румънската литература била възприела славянската идея — това важи само до 30-те години. А пък фактът, че големите наши възрожденски писатели не са писали художествени произведения на румънски език, се обяснява със съществуването на многобройна, с национална култура и образование българска емиграция в Румъния, създава редица национални културни институции в братската страна, която наистина „придобива значение на среда и база за развитието на новата българска литература“ (с. 17).

Статията на Елена Сюпор, написана на същата тема и от същите методологически позиции, доразвива някои податки на Илия Конев. Наистина пресилено употребяваният изтърган, овехтял термин „влияние“ е бивал употребяван там, където сме имали „идеологическа общност“. Българският литературен емигрантски център в Румъния запазва същността и основните черти на развитието на българската национална литература през XIX в., въпреки че българската емиграция се е интегрирала в икономическия и социалния живот на Румъния благодарение на сходна концепция за положението на народите и за идеологическата революционна роля на литературата. Взаимоотношенията стават благодарение и на двуезичието на българските емигрантски писатели, които не само възприемат румънската култура, но и дават българска културна информация на румънското общество. С това двуезичие се обяснява и липсата на български преводи от румънската художествена литература — българските емигранти са я четели в оригинал. А и чрез румънски преводи се запознават с редица произведения на западноевропейската литература.

На два пъти Елена Сюпор споменава за идейните и литературните връзки на Ботев със „социалистическия кръг на К. Доброджану-Геря“. Той не е още на Геря, а на Судзиловски-Русел и на Зубку-Кодрану. К. Доброджану е дошъл в Букурещ, и то с престижа на народник и nihilist. Много по-правилно е формулирал тази страна на румъно-българските литературно-идеологически взаимодействия Георги Димов, който посочва, че формираната под влиянието на руската револю-

циондемократическа идеология българска революционна емиграция в Румъния става един от проводниците на руските философски и литературни идеи сред румънското прогресивно общество (с. 45). Обаче румънската общественост и публицистика прави на българската революционна емиграция още по-познати и близки целите на утопическия социализъм, а особено на извъредното популярните в Румъния (чрез вестниците на К. А. Росети и на Чезар Болиак) Машини и Гарибалди (с. 46).

Георги Димов разглежда органическата връзка между „националните борби и формирането на новата българска литература“, на националното съзнание, език и култура. Или, както казва в монографията си „Национална революция и национален литературен процес“, на с. 12: „Преди да се осъзнае като естетически феномен, литературата се възприема като народностно-идеологическо явление.“ Понеже освободителните борби на съседните народи предхождат чисто българските, то българските революционери участвуват и в тях и по такъв начин оттогава българската революционна идеология се характеризира със своя неизменен хуманизъм и интернационализъм и преди всички с гражданско-патриотичната си същност. Тръгнала от насъщите нужди на народа за свобода, за творческа изява на националното съзнание, възрожденската ни литература намира в народните поетически традиции условия за своето ускорено развитие. На национално-патриотична, хуманистична, демократична и интернационалистическа борческа революционна основа се създават всички жанрове на българската художествена литература.

Мирча Ангелеску само скицира някои „Националнопатриотични черти на румънската литература през XIX в.“ Националнопатриотичните стремежи се отразяват все повече в началото на XIX в. в румънската художествена литература под влиянието на ардялската школа и на писателите-историчи, които ще подготвят и ръководят буржоазнодемократичната революция от 1848 г. Основна тема в румънската поезия, белетристика и драматургия става историзмът — възхвалява на великите владетели от XIV—XVII в. на развалините на техните крепости и дворци. Въдъхновението от историческото минало, от порутените му паметници, от художествените и народностни ценности на фолклора не е романтична мода, а духовна потребност, определена от патриотичния устрем на епохата. Едно бегло съпоставяне на посочените от Мирча Ангелеску националнопатриотични черти на румънската литература и на изтъкнатото от Г. Димов създаване на българската литература в кипежа на националноосвободителната борба може да открие голямата разлика между възпяването на миналото величие като черта на румънската литература и възпяването на мъченичеството, стремежите и борбите на народа за свобода като извор

и същност на българската литература.

Епохата на най-интензивното румъно-българско взаимодействие в областта на литературата през XIX в. е под знака на романтизма като литературно течение. В кратка, но съдържателна статия румънският учен Паул Корня си е поставил трудната, но съразмерна с неговата ерудиция и кръгозор задача да характеризира не само етапите на романтичното течение в румънската литература през периода 1830—1870 г., но и да синтезира „под формата на работна хипотеза“ основните общи въпроси на югоизточноевропейския романтизъм. Те са следните: появява се едновременно с институционализирането на литературата в съответната страна; продължава Просвещението и е израз на пробуждането на националното съзнание; свързан е с фолклора, с идеализирането на миналото, с култивирането на демократизма и борческото изкуство; приема романтично-неокласицистични и романтично-реалистични форми; чуждите модели се приемат еkleктично; разпространява се бързо от една в друга югоизточноевропейска страна, но определящите литературни въздействия идват от големите световни писатели. А що се отнася до румънския романтизъм и до неговите етапи, най-важен е вторият, от 1840—1860 г., на писателите „нашописти“, защото е най-революционният и най-близък до същността на българския романтизъм, единствен в състоянието да въздейства върху българските възрожденски писатели. Върхът на румънския романтизъм, пък даже и на цялата румънска литература е четвъртият етап, но той е представен изключително от генералното творчество на Михайл Еминеску.

Кръстю Генов, който утвърди в българската литературна история, че българският романтизъм се развива едновременно с формирането на народа ни като нация и със създаването на възрожденската литература, е автор на статията „Характерни черти на романтизма в българската литература“. Двата му периода са: 1) на национално-будителския и патриотично-революционен патос; 2) на националноосвободителния и социално-революционния патос.

След тази първа част от методологически и обзорни статии във втората част са групирани статии на румънски и български учени, които разглеждат, понякога съвместно, най-различни аспекти на румъно-българските литературни взаимоотношения през XIX в.

Пеньо Русев и Думитру Завера правят съпоставка между „Антон Пан и Петко Славейков“, като изтъкват „Биографични, творчески и литературноисторически съответствия и различия“ между двамата поети. Това е добре замислено и отлично изпълнено начално на всестранно разглеждане личността и творчеството на Антон Пан в югоизточноевропейски измерения. Типологическата съпоставка между него и Петко Славейков е доведена основателно до момента, когато българският поет започва да гледа на фолк-

дора и като на обект на събирателска дейност, а не само като на извор на творческо вдъхновение.

Такива проучвания трябва да се правят не само във фолклорен аспект. За румънските литературни истории, от Дж. Кълинеску насам, А. Пан представлява в румънската литература манталитетът на балканците, от който тип са Йон и Матей Карджале, Йон Миунеску, Йон Барбу и Тудор Аргези.<sup>1</sup> В духа на тази мисъл на Кълинеску посочените от него автори са разгледани напоследък в една румънска книга, посветена на „югоизточноевропейския дух“ в румънската литература.<sup>2</sup> А не са прави П. Русев и Д. Завера, като твърдят, че едва днес А. Пан бил правилно оценен и бил заел мястото си в историята на румънската литература. Това място му е определил Н. Йорга (в 1907 г.), Овид Денсушану (в 1935 г.), Мозес Гастер (в 1935), Дж. Кълинеску (в 1941). Съвременната преценка започва от повика на Йон Барбу в 1925 г.: „За едно по-справедливо почитане на света на Антон Пан.“

На пръв поглед българско-румънският поет Георги Пешаков има щастлива съдба. От век и половина името му е споменавано винаги сред пионерите на новобългарската поезия. И все пак той не е достатъчно познат, нито пък е познат и оценен правилно чрез най-хубавото, което е успял да създаде. В този смисъл статиите на Константин Велики и Трендафил Кръстанов в сборника са навременен сериозен принос. К. Велики е направил най-много, за да се запознаем с превратностите в бурния му живот и да разберем интелектуалните му и нравствени устои. В сборника румънският учен публикува откъследи от четири негови гръцки писма от 1837—1838 г. Най-важното е писмото от 1 март 1837 г., адресирано до братовчед му Митраке Малич в Крайова, с предложение да го прочете пред събрание на българските интелектуалци в града. В него Пешаков изразява — по повод на окръжното писмо на Априлов — призив за общобългарско разбирателство по въпросите на новобългарския език — свои мисли по тези въпроси и характеризира излезлите български граматика, както и все още ръкописната граматика на Книповски. От тези писма научаваме и някои непознати литературни факти. Митраке Малич бил чел своя поема пред българските интелектуалци в Крайова. Пешаков изпратил на Априлов гръцка ода, която му бил посветил. В последния раздел на статията си К. Велики разглежда литературното творчество на Пешаков.

Напоследък и Паул Корния си е поставил за цел да определи темите и поетическите особености на Пешаков като поет и мислител,

мястото му в историята на румънската литература. Направил идейно-художествен анализ на поемата „Поетическа ласка“,<sup>3</sup> той подготвя нейното издаване. Подготвя за печат паренетикия му труд с чудновато заглавие „Ъмътъртескул синуал“.<sup>4</sup>

Открил в архива на Георги Раковски две непознати досега Пешакови стихотворения на български език, Трендафил Кръстанов отпечатва тук приносната статия „Георги Пешаков и началото на новобългарската поезия“. Въпреки че привлича много факти като аргумент за българския произход на Пешаков, за неговото добро образование, тезата му е неубедителна. В същност автобиографичните му бележки и писмата му ни дават достатъчно материал, за да се напише една достоверна негова биография. През 30-те години, когато е в българско обкръжение и в килежа на културните въпроси, които са занимавали българската емиграция в Букурещ, Пешаков упорито, с болезнено самолюбие търси да се изяви, да намери признание, да направи кариера — и като румънски поет, и като български поет, и като сръбски поет и книжовник в Сърбия, пък даже и в Русия чрез Венелин. Най-важното в изследването на Тр. Кръстанов е стремежът да изтъкне какво е естетически най-ценно в малкото по обем българско литературно наследство на Пешаков. И с пълно право той се спира на публикувания от Безонов, изпратен на Венелин негов „Завет“. Това е най-изстраданото негово стихотворение, което действително е писал с непосредствено, искрено вдъхновение и в което се е доближил до народната поезика и до хубав български език. И именно с него той трябва вече да влиза в антологите на възрожденската поезия.

Необходимо е да се напише един ясен биографичен очерк за Георги Пешаков, с научно обоснована хронологическа последователност и със социално-исторически, политически и психологически обяснения на много моменти от усложнения от неоснователните му амбиции живот, за да не се достига вече до погрешни твърдения. Защото именно недоброто познание на живота, личността и творчеството на Пешаков даде повод за едно произволно приписване на някакво двойно негово съществуване и под маската на един друг румънски писател, негов съвременник, скрит под псевдонима Зилот Ромънул.<sup>5</sup>

В статията „Румънските писатели от XIX в. и България“ Родика Флора проследява

<sup>3</sup> Paul Cornea. Originile romantismului românesc. București, 1972, p. 387—396.

<sup>4</sup> Паул Корния внесе на тази тема научно съобщение на Втория българо-румънски симпозиум в София през септември 1980 г.

<sup>5</sup> A. I. Alexianu. Jos masca, Zilot! — Săptămîna culturală a Capitalei. București, 1978, № 394.

<sup>1</sup> G. Călinescu. Istoria literaturii române dela origini până în prezent. București, 1941, p. 730.

<sup>2</sup> Mircea Muthu. Literatura română și spiritul sud-est european. București, 1976.

отражението на българската действителност в пътеписите на Д. Болитиняну, Д. Ралет (не Рале), Ч. Болиак, епископ Мелхиседек; открити на румънските поети Н. Скуртеску и Дж. Баронзи на „българските ужаси“ през 1876 г. Обаче легендата на Василе Александри „Ходжа Мурад паша“, писана през януари 1876 г., не е никаква алегория, в която поетът бил изразил негодуванието си от кланетата в Батак. Фактите са взети из средновековната история, а жесток тук е само главнокомандващият. Никой спаша не изпълнява заповедта му да убие едно християнско дете, намерено до мъртвия му баща — воин. Пашата го промушва, но идва възмездие — пристигат три коня с безжизнените му синове. Последният параграф от студията разглежда отражението на Освободителната война (за румънците за независимост) в стиховете на В. Александри, Дж. Кошбук, Ал. Мачедонски, Ал. Пелимон, Гр. Градия, както и в романите на Ал. Пелимон и Дулиу Замфиреску.

Румънският учен Михай Морару разглежда ролята на „Нравственоучителната повест в румънската и българската литература в началото на XIX в.“ (в текста погрешно XX в.) за създаване на вкус към литературното четиво и за насърчаване на оригиналната литература. Въпросът е разгледан много по-подробно в друга негова статия, отпечатана като послесловие към една двутомна монография на Н. Картожан.<sup>6</sup>

С присъщата ѝ ерудиция и добросъвестно старание да достигне до изворите и да се издигне до най-верните извори Стефана Таринска проследява всички етапи на връзките и взаимодействията между „Софоний Врачански, румънското общество и румънската литература“, от първите контакти на българския книжовник с тях още в Арбанаси, Враца и Видин, та до влиянието на румънската културна среда в Букурещ за преводаческата му и издателска дейност. Бих искал да изтъкна едно досадно премълчаване от българските литературни историци на един факт. Не В. Киселков в 1963 г. е разкрил, че автор на преведената от Софоний книга „Гражданско позорище“ не е Вилхелм Стратеман, а Амброзуис Марлианус. Това го е направила още в 1942 г. Ариадна Камариано в статия, цитирана от Таринска на с. 197, бел. 45. Ар. Камариано тръгва от констатацията, че произведението на Стратеман не е превеждано на гръцки, а приписваният на Н. Маврокордат гръцки превод е на съчинението на Марлианус.<sup>7</sup> Този неин принос беше направен достойно на българската публика от К. Велики в 1945 г. в първата му българска книга.

<sup>6</sup> Mihai Moraru. Postfață. Cărțile populare-incercare de definire structurală; N. Cartoajan. Cărțile populare în literatura românească. București, 1974, vol. II, p. 481—519.

<sup>7</sup> Ар. Камариано разглежда българския превод на с. 287—288.

Николай Жечев използва богата информация, за да обясни социално-икономическите и демографско-историческите условия, които превръщат през втората четвърт на века Букурещ в най-голям български емигрантски културен център, което пък определя богатата „Културна дейност на българската емиграция в Букурещ през 30-те години на XIX в.“, свързана със създаването и развитието на редица румънски институции на културата. Стъра се на подтика, даден за тази дейност от Венелин, който наистина още е пристигнал от си в Букурещ си е поставил такава цел: „Ще се постарая да им вдъхна живот.“ Разгледа обстойно приноса на българските интелектуалци в Букурещ за развитието на новобългарското образование, педагогическите възгледи на Кипиловски и Селимински, приноса на братя Мустакови за закрепването на Габровското училище, ктиторските инициативи на М. Кифалов. В друг раздел проследява възгледите за историческите знания и опитите на Кипиловски да издаде история на българския народ, като черпи изобилен материал от неговите обявления и писма до Райно Попович. Изтъква значението на българската емиграция в Букурещ за интензивните връзки на българите с Венелин през последните години на неговия живот. Документирано пише историята на неуспешен опит да се основа българска печатница в Букурещ. От 30-те години до Освобождението Букурещ остава най-големият български задграничен културен център.

Русин Рушинов разглежда най-важния период (1822—1826), когато действително е изиграл голяма роля „Брашов в културното развитие на българите през Възраждането“. Привежда свидетелства за икономическите и културните фактори, допринесли българските интелектуалци и търговци в Брашов да заемат за кратко време не само члено често в това културно развитие, но и да му определят модерни, прогресивни насоки. Трябва да направим няколко уговорки. Вдъхновител и ръководител на филологическото дружество е Васил Ненович. „Рибният буквар“ е само най-високото му постижение. Ив. Селимински пребивава в Брашов една година (през 1824—1825 г.) и е само свидетел на последните разисквания в дружеството. Кипиловски идва в Брашов само за няколко месеца през 1825 г., след замиването на П. Берон, и е представител на Българското филологическо дружество от Кишинев. Васил Ненович е учил в княжеската академия „Св. Сава“ в Букурещ преди 1812 г., Райно Попович — преди 1818 г., Петър Берон му е ученик след това в Котел и в 1820 г. отива в Букурещ. Освен това до идеята да отбележат звука Ъ с Ђ (с дъгичка) П. Берон, а отначало и В. Ненович достигат не под влияние на румънския правопис. Ако бяха търгнали от тогавашната румънска правописна практика, те още тогава щяха да възприемат употребата на буквата Ъ. А Кипиловски е представител на Кишиневското фи-

дологическо дружество — то е възприело беглеца А (с чертица). Така пишат докрай Кишиловски и Кишалов.<sup>8</sup> Лингвистът Р. Русинов се спира бегло на тези формални различия, значението на които Селимински преувеличава. Авторът изтъква решителната роля на брашовските книжовници за изграждането на новобългарския книжовен език, за принципите на който били единодушни.<sup>9</sup>

Румънският учен Йон Константин Кишимия в краткия очерк „Полска книга, проникнала в българската литература чрез последническото на румънската — „Барбара Убрик“<sup>10</sup> и нейният автор“ коригира общоприетото мнение, че зад инициалите И. К. на автора на сензационната книга за зазиданата жива калугерка се криел Игнаци Крашевски. Той доказва, че автор е Владислав Кулчицки, който се е подписвал между другото и с псевдонима Игнаци Кулчицки. Професор Кишимия обещава в друг очерк да проучи структурата на преводите на повестта на румънски, български и сръбски, за да установи филиацията.

Лаура Баз-Фотиаде, която напечата напоследък приноси проучвания за проблеми и автори в българския периодичен печат в Румъния през Възраждането, разглежда някои „Литературни проблеми в двуезичните българо-румънски вестници, излизали в Букурещ и Браила през XIX в.“. Интересни са езиковите ѝ наблюдения върху статиите в „Будущност“. Статиите на постоянния му румънски сътрудник Б. П. Хасдеу са превеждани на български от Раковски. А. Д. Великсин превежда на румънски статиите на Раковски, без да „държи сметка за езиковата специфика на оригинала“, на румънски език от 60-те години с подчертано френско влияние, като даже много често употребява френски изрази. А в „Бранител“ началото на романа „Асен“ от Зигмунд Милковски е напечатано на румънски в превод от Д. Великсин и на български в превод на Георги Загоров. Д. Великсин, увлечен от патриотичен възторг, често пъти става съавтор, като поетизира текста на оригинала.

Последната студия в сборника е „Билингвистичната поезия на Димитър Великсин“ от Илия Тодоров. Авторът владее отлично материала и методологията на неговото научно оползотворяване. За да обясни творческата съдба на най-добрия български билингвистичен поет през Възраждането, той уточнява

редица теоретически въпроси на билингвизма: отношението между национална принадлежност и чуждозиково творчество, включването в историята на съответната литература на билингвистични творци, стойността на чуждозиковото творчество, творческата криза на писателите-билингвисти. След това ни се разкрива литературното дело на Великсин като румънски поет, изявил се като такъв с 20-тина стихотворения на румънски и едно на гръцки, като български поет с 15-ина, писани на български и 10-ина на френски. В много от румънските си стихотворения той засяга теми, които го възбудят като българин, а има тематично единство или поне близост между неговите румънски и български стихотворения. Като поет Д. Великсин е израснал под влиянието на съвременната румънска, пък и френска поезия, затова като български поет той прави веднага впечатление със своята мелодичност, плавност и ритмическо разнообразие. Авторът прави интересна атрибуция, която разкрива образа на Великсин като поет-революционер, доказвайки, че Великсин си е служил и с псевдонима Див Дядо.

Д. Великсин е владее много добре четирите езика на своя поетически израз, но ако се поставя въпросът за влияние на някой език, то е преди всичко на френския. То се проявява и в румънските му статии, както беше посочила Л. Баз-Фотиаде, и в българските му стихотворения. Защото чужди думи, които Илия Тодоров открива (с. 279—280) в някои български стихотворения, не са винаги румънски. „Шайка“ е турска дума, съществуваща и в български, и в румънски; фонд, форма, випера, кангрена са и френски думи; а „бурса“ със значение на „кесия“ не може да бъде румънска. Едно от първите румънски стихотворения на Великсин, „Hora mării“ е подписано Velissou si Säwescu. Това е майката на поета-символист Юлиу Чезар Съвскуе (1866—1903), роден в Браила, която се е занимавала с поезия.

Студията на Ил. Тодоров поставя и изяснява много въпроси от сложния творчески и жизнен път на този поет, публицист, преводач и революционер. Сигурни сме и желяем той да продължи изследванията и творческата преработка на огромния събран материал до размерите на монография, посветена на живота, билингвистичното поетическо творчество, публицистиката и личността на този позабравен поет. Само той може и трябва да го направи. Никой досега не е събрал такава почти изчерпателна библиография на творчеството му. В Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900, București, 1979, p. 899, са отбелязани други три румънски стихотворения на Д. Великсин: във В. Reforma, VIII, 1866, бр. 15 и 27; и в Trompeta Carpaților, VI, 1868, бр. 599. А освен това във В. Telegraful VII, бр. 1547 от 8 юни 1877 г. Д. Великсин публикува откъсlek от голяма дидактическа поема „Morală istoriei și morală socială“. А освен това румънският учен П. Цугуй пу-

<sup>8</sup> П. Бояджиев. „Рибният буквар“ — подтици и влияния. — Литературна история, кн. 5, 1979, с. 66—73.

<sup>9</sup> Най-задълбочено въпросът е разгледан от съветския учен Г. К. Венедиктов в статия, публикувана в сб. „Славянско и балканско езикознание“. М., 1979, с. 246—263.

<sup>10</sup> Българският превод е със заглавие „Варвара Убрик“.

бликува<sup>11</sup> някои нови данни из биографията на Д. Великин (опитът му да получи чрез Министерството на просветата стипендия от настоятелството на българското училище в Болград, за да отиде да следва в Париж), както и сведения за някои неосъществени творчески проекти, за които говори Л. Баз-Фотиад (с. 257, бел. 27 в разглеждания сборник): да издаде пълен превод на румънски на романа „Асен“, като в книгата щели да бъдат прибавени и оригинални румънски стихотворения на Великин, всички неиздадени и непознати: *Un suspin pentru Bulgaria, Un episod din viața lui Asan, Necesitatea concordiei, Durerea de gîngie, O idee asupra Orientului, Sclava liberată, Un apel la viață*.

Няколко думи за библиографията, с която завършва сборникът. Златка Юфу и Елена Сюпор са авторки на първата част, на излезлите в Румъния (а не само на румънски) книги и статии, а Трендафил Кръстанов — на излезлите в България. Въпреки че приносите в сборника са дело на проблемни групи, които са си определили и съгласували целите и методите, този път това не е било направено. Зашото в българската библиография са отразени не само литературните взаимоотношения, но и исторически и етнографски, както и преводите на румънски класици от XIX в. В крайна сметка принципът е по-добре да има излишни неща, отколкото да се изпуснати съществени приноси. А имаме право да бъдем зискателни към предлаганата библиография. Тя е наистина най-добрата от всички, съставяни досега, но може да се смята само като принос за една бъдеща научна и изчерпателна румъно-българска библиография за нашите литературни взаимоотношения.

Щом е споменат колективният труд „Д-р Иван Селимински“ (С., 1962), то с още по-голямо основание е трябвало да се посочи и монографията на Михаил Арнаудов от 1938 г., пък и не само тя. Пропуснати са две книги на Василе Христу: „Въстаници и чорбаджии“ и „Замфир Арборе и българските революционери“ от 1947 г., както и статията му *Les Bulgares, oeuvre inédite de Zamfir Arbore*. — *Balciana, I, 1938, Bucarest, p. 96—147*. Колкото и непонятно да е, пропусната е книгата на най-големия радетел за румъно-българско приятелство, Петре Константинеску-Яш, *Despre români și bulgari, Contribuții istorice la prietenia româno-bulgară*. *București, 1949*. Тук има три статии за Ботев. Освен това книгата завършва с първата румъно-българска библиография от 160 заглавия. Тук намираме

неотбелязаните от Юфу — Сюпор една статия на Д. Н. Минчев, пет на П. Константинеску-Яш, шест на Василе Христу. И не е пропусната там книгата на *Conts. George Munteanu. Literatura pororăna bulgară. București, 1940*, чиято първа глава е посветена на „политическо-културни връзки в миналото между румъни и българи“, преди всичко на нашето Възраждане в Румъния. Пропусната е една книга, която и сега все още е основен труд, използван даже като единствен извор в много статии, включени в библиографията. Това е Н. Н а ч о в. *Новобългарската книга и печатното дело у нас от 1806 до 1877 г.* — *СБАН, XV, 10, С., 1921*. В нея за пръв път се говори подробно за българските задгранични културни средища в Румъния: Римник, Брашов, Букурещ, Браила, Георгево, Плоещ.

Ако рече човек да потърси в тези библиографии проучванията на румънски и български учени за въздействието на румънската литература в поезията на Вазов, ще види, че най-важните приноси са пропуснати: „Петър Христофоров. Творческото развитие на Ив. Вазов. Ранни влияния. ГСУ ИФФ, XI—1944; Величко Вълчев (в *Românoslavica*); както и поне три научни съобщения на международни форуми, направени от румънския учен Валентин Гр. Келару. Пропуснати са и взаимоотношенията ни в областта на народните повести, например във връзка с новобългарския превод на „Александрия“ — трудовете на Л. Милетич, К. Мирчев, Г. Данчев (в *Românoslavica*). Пропуснати са и книги и статии за рецепция в югоизточноевропейския ареал на западноевропейски автори и произведения (А. Камариано-Чоран за Мармонтел, Л. Ванков за Телемах).

С голямо съжаление трябва да отбележа някои езикови слабости в този ценен приносен сборник, излязъл под ръководството на такива авторитетни институти и членове на редакционна колегия. До голяма степен това се дължи на първоначалния неиздържан превод на статиите на румънските учени, които Пеню Русев се е виждал принуден да поправа основно, а понякога да превежда отново. Не е прегледал превода на статиите на Михай Морару, където се натъкваме на изумително непознаване на литературния материал от страна на случайния преводач. Ето няколко примера: „парабола на носорога“ вместо „притча за инорога“ (с. 171); „Световна библиотека“, препоръчвана от Елиот „вместо „проектирана от Елиаде“ (с. 172); „Pilde filosofești“ е наистина „философски примери“, обаче когато става дума за „Видински сборник“ на Софроний, това са „Философски мудрости“ (с. 173); на румънски език прилагателното *roman* означава римски или латински, а *romanic* е романски — така че става дума за „латински“ (а не романски) произход на румънските обичаи (с. 174); „Cicluл inițiativ“ не може да се преведе „инициативен цикъл“, а „цикъл романи за посещаване“ (с. 175); „Le-

<sup>11</sup> *Pavel Tugui. Preocupări la unii scriitori români din secolul al XIX-lea despre soarta popoarelor din Balcani.* — В: *Dr. Petar Beron (1800—1871). Colocui consacrat activității scriitorului bulgar în România (București, Brașov, Craiova).* Craiova, 1976, p. 6—7, 12—14. 26—29.

genda Troadei“ или „Romanul Troiei“ не е „История на Троя“, а „Троянска притча“ (с. 176). А и досадна е употребата на „просветителски“ вместо „просвешенски“.

Много от публикуваните тук статии са плод на дългогодишни проучвания на авторите, чиито основни резултати са вече оформени в книги, излезли преди статията (Кр. Генов, Ил. Колев), или след предаването ѝ в редакцията (Г. Димов, М. Морару). Други са част от поредица статии, които

постепенно ще се оформят в една изчерпателна монография (Н. Жечев). Библиографията, в която е участвувала Елена Сюпюр, е само част от богатата библиография, която тя е използвала в приносната си книга *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918*. București, 1980. А това е само един от показателите за сериозността и научната стойност на разгледания сборник.

*Пирин Болджиев*

## SOMMAIRE

LM — Un quart de siècle LA PENSÉE LITTÉRAIRE	
***	
D. S. Likhatchov (Leningrad) — De l'exactitude en science littéraire	3
***	
Ghéorghî Dimov — La formation d'une nouvelle conscience littéraire-esthétique dans notre vie nationale littéraire	6
Dotcho Lékov — Des générations littéraires durant la Renaissance nationale	30
<i>Le centenaire de la naissance de Théodore Trayanov</i>	
Stoïan Iliev — Théodore Trayanov	56
Irina Bénatova (Kiev) — Le motif de la ballade de Botev „Hadji-Dimitar“, reflété dans l'oeuvre poétique de Théodore Trayanov, Ghéo Milev et Nicolaï Khrelkov	73
<i>Profils</i>	
Alexandre Spiridonov — Dimităr Talev	92
Pétar Veltchev — Blaga Dimitrova	113
<i>Chefs-d'oeuvre de la pensée esthétique mondiale</i>	
Jose Ortega-y-Gacet — Quatre essais	122
<i>Les problèmes de la traduction poétique</i>	
Dragomir Petrov — La poésie italienne vue à travers mon travail de traducteur	138
<i>Communications scientifiques</i>	
K. N. Kantarev — Le propos probable pour la composition de „Ma Prière“	153
Violeta Kouneva — La presse hellénique pour Georges Dimitrov (1933—1934)	155
Swan Moenesland (Norvège) — La traduction norvégienne du roman „Sous le joug“ de 1895	160
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de France, d'Espagne et des Etats-Unis	164
<i>Revue</i>	
Ghéorghî Ghetov — „L'esprit de parti et la personne active en littérature“, par Ghéorghî Pentchev	171
Christo Doudevski — „Alexandre Blok et Bulgarie“, par Ekatérina Daskalova	173
Pirine Boïadjiev — „Les relations littéraires réciproques bulgaro-roumaines du XIX <sup>e</sup> s.“ Recueil.	176