

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVII. КН. 2. 1983

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

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>Пред 110-годишнината от рождението на Георги Бакалов</i>	
Константин Еленков — Парадокси на отрицанието	3
<i>Профили</i>	
Катя Янева — Давид Овадия	22

Людмила Боева — Понятието за авторската личност през Българското възрождане	30
Илиана Монова — Отношението към спомена в поезията на Димчо Дебелянов	51
Михаил Василев — Чуждият разказ днес	59
Йонка Кръстева — Два антивоенни романа (I. Идеино-художествени особености в повествованието на романа „Параграф 22“ на Хелър, П. Жанрови и сюжетно-композиционни особености на романа „Кланица 5“ на Вонегът)	85
Десидеро Наварро (Хавана) — Евроцентризъм и антиевроцентризъм в литературната теория на Латинска Америка и Европа	95
<i>Проблеми на художествения превод</i>	
Спас Николов — Вярност към оригинала в поетическото внушение	111
<i>Из световната естетическа мисъл</i>	
Хаас Магнус Енценсбергер — Възникването на едно стихотворение*	126
<i>Научни съобщения</i>	
К. Н. Кантарев — За Иван Радославов (1880—1969)	137
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от Дания, Франция и Куба	145

Преглед

Сергей Райков — „Проблеми и профили“ от Боян Ничев	151
Георги Гетов — „Дълг и литература“ от Стефан Коларов	155
Анисава Милтенова — „Поетика на старобългарската литература“ от Крaсимиp Стaнчев	158
Минко Бенчев — „Един бял лист, едно перо“ от Божидар Кунчев и „Творци и слово“ от Панко Анчев	161

Хроника

Илия Тодоров — Научна сесия по случай 220-годишнината на „История славено-българская“	166
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Накануне 110-летия со дня рождения Георгия Бакалова	
Константин Еленков — Парадоксы отрицания	3

Профили

Катя Янева — Давыд Овадия	22
---------------------------	----

Людмила Боева — Понятие об авторской личности в Болгарском возрождении	30
Илиана Монова — Отношение к воспоминанию в поэзии Димчо Дебелянова	51
Михаил Василев — Иностраный рассказ сегодня	59
Йонка Крыстева — Два антивоенных романа (I. Идеино-художественные особенности в повествовании романа „Параграф 22“ Геллера. II. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности романа „Скотобойня 5“ Воннегута)	85
Десидерио Наварро (Гавана) — Евроцентризм и антиевроцентризм в литературной теории Латинской Америки и Европы	95

Проблемы художественного перевода

Спас Николов — Верность к подлиннику в поэтическом внушении	111
---	-----

Из мировой эстетической мысли

Ганс Магнус Энциенсбергер — Возникновение одного стихотворения*	126
---	-----

Научные сообщения

К. Н. Кантарев — Об Иване Радославове (1880—1969)	137
---	-----

Из зарубежной печати

Литературные журналы Дании, Франции и Кубы	145
--	-----

Обзор

Сергей Райков — „Проблеми и профили“ Бояна Ничева	151
Георги Гетов — „Дълг и литература“ Стефана Коларова	155
Анисава Милтенова — „Поетика на старобългарската литература“ Красимиp Стaнчевa	158
Минко Бенчев — „Един бял лист, едно перо“ Божидара Кунчева и „Творци и слово“ Панко Анчева	161

Хроника

Илия Тодоров — Научна сесия по случаю 220-летия со дня написания „Истории славеноболгарской“	166
--	-----

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ПАРАДОКСИ НА ОТРИЦАНИЕТО

КОНСТАНТИН ЕЛЕНКОВ

1

Ако в пристрастията и симпатиите си Бакалов е напълно ясен и категоричен в отрицанията и антипатиите е разноречив и непостоянен. Особено интересни в тази насока са отношенията му с Иван Вазов. Най-общо те варират в полюсите между отричането и признанието. В конкретните случаи това са резки несъгласия с обществено-политическите позиции на Вазов и частично или пълно признание на писателското му дело...

Още в „широкия“ период на Бакалов са известни случаи, в които той търси сътрудничеството на Вазов: в „Лъчите на поезията“ са поместени 50 негови стихотворения — повече от всички застъпени автори; в поредните номера 25—26 на издателство „Знание“ излизат преводи на Вазов.¹ Известна е също така и ласкавата оценка на Вазов по повод критическия етюд на Бакалов за творчеството му: „Никой не ме познава по-добре от вас!“² Това не му пречи да напише отрицателна рецензия за „Нора“, както и статията „Иван Вазов и социализмът“, излязла после и в отделна брошура.³

През какви ли не криволици е минавала критическата му „апаратура“, за да останат в съгласие усетът му за красиво и талантливо и разбиранията му за класово полезно и правилно. Колко много днес ни говорят и оная малка записница, която дядо Вазов му проважда: „Бай Бакалов, не ви намерих. След обед ще ви потърся, за да уредим оная сметчица, че имам нужда“, и разговорът му с поета „за победата на социализма в целия свят“...

Бакалов не отрича „целия“ Вазов. Той отхвърля само Вазов, който в неговите литературни проекции и критически изисквания не „пасва“ на идеала, нито подпомага така, както би могъл, делото на социализма. Критикът иска да отдели „полезния“ от „вредния“ Вазов, Вазов, който „обслужва“ пролетариата, от Вазов, който е от „другия лагер“. В това утилитарно разделяне не е трудно да се долови духът и поръчката на времето. Но, което е най-странно, същият този Бакалов, който настоятелно иска от Вазов, от Яворов, от Лилюев творби, каквито времето налага и каквито работническото движение заслужава, знае (поне теоретически!) истинската същност на „утилитарното изкуство“. Ето един пасаж от статията му „За утилитарното изкуство и за „чистото изкуство“: „Оръдие на

¹ Вж. Ж. А в д ж и е в. Из архивното наследство на Г. Бакалов — Септември, 1959, кн. 7.

² По спомен на Б. Бакалов. „Д. Благоев, Г. Кирков, Г. Бакалов... в спомените на съвременниците си“, с. 200.

³ Иван Вазов и социализмът, 6, 1920. (Преди тази книга Бакалов е издал книгата, за която говори брат му — „Иван Вазов, критически етюд“ (1911), претърпяла още едно издание през 1914).

ренесанса на българите, цялата тяхна литература на „чисто изкуство“ в нея няма място. Разделението в нея вървеше не по линията на полезността или безполезността на изкуството, а съвсем в друга плоскост: в плоскостта на идейните стремежи.⁴

Тук вече, „в плоскостта на идейните стремежи“, няма място според Бакалов за „чисто изкуство“; това вече е тенденция на освободената литература, възможна в по-мирни времена. Бакалов обаче критикува крайния утилитаризъм, проявил се в писанията на Каравелов. „Писателите и критиците — възмушава се искрено Бакалов — от доосвободителния период са дотолкова проникнати от утилитарния възглед върху литературата, че го докарват понякога до абсурд. Докато у Ботева отрицанието на класическите произведения носи относителен характер и е приспособимо към „нашия народ“, у Каравелова то приема формата на неизменен закон: веднъж завинаги да се изхвърлят из цялата световна литература „гнусотините“ на класиците. . . “

В третото издание на „Иван Вазов и социализмът“ Бакалов нарича Вазов „колос“ и „голям поет“, и още: „ . . . Дълго неговото име ще се произнася с любов като най-крупния наш писател.“ Това не е резултат само на новия курс след 1932 година. То е продължение на поддържаното от самото начало отношение на Бакалов към Вазовото дело като към дело народно, особено ще се отнася до такива негови творби като „Епопея на забравените“, „Под игото“ и „пътните му описания, посветени на природните красоти на България“. Бакалов не пропуска случая да посочи Вазовото място в българската литература — щом стане дума за национални, а не за класови стойности.

Бакалов не гледа на Вазов като на класически неприкосновена фигура: за него това е авторът на „Епопеята. . .“, но и на патриотически стихотворения; на „Под игото“, но и на „Нора“. При това той ще намери празнини и в „Епопея на забравените“, и в „Под игото“. Ние можем да го виним от днешна гледна точка за дребнав и пресилено виждане в „пропуските“ на Вазов, да не възприемаме обяснението му за отсъствието на Ботев в „Епопеята. . .“ (поради „дълбокото несродство между идейните фигури на двамата поети“), но сме длъжни да признаем: това Бакалов върши не от никакви лични пристрастия и съображения, но по силата и логиката на едни по-високи страсти и стремления. Ония, които не му даваха мира, не го оставяха при безстрастната и исторически безлична оценка. Ако припомним Хегел: „Нищо голямо не е сътворено без страст“, ще трябва да признаем: Бакалов не би бил това, което е, не би извършил и една десета от стореното, ако не беше страстно отдадена на делото личност.

При това той умееше да се отдели от пристрастията, да постигне (в определени случаи, разбира се) онази обективност в критическото отношение към анализирания предмет (автор, явление), която без изходна методологически обосновка на Плехановото учение за критиката. Безпристрастен — да, но никога без страст. Дали защото в такова време живее Бакалов или защото темпераментът му не позволява друго, но той не прави и най-малък компромис, който би засегнал сферата на идеологията и възгледите му. Той не може да прости на Вазов „опущения“ като „Нора“ или отсъствието на Ботев в пантеона на „забравените“, та какво остава да отминие участието му в хора на възпяващите войната. Бакалов, който рядко се поддава на моментни настроения, не може да ги допусне и прости у другите.

Но отрицанието на Бакалов — и по отношение на Вазов, и по отношение и на други наши писатели — върви главно по делитбената линия: приема или не приема социалистическите идеи този или онзи наш творец. В тази насока е изрекъл той най-острите си несъгласия и квалификации. Прицел в много писания на Ба-

⁴ Г. Бакалов. Избрани съчинения. Т. I. с., 1963, с. 125.

калов е изоставането на Вазов от революционния подем; в неспособността му да приеме революционната идеология на Ботев се корени според Бакалов неразбирането и неспособността на Вазов да възприеме социалистическите идеи. „Повърхностните влияния на комунизма върху Вазова“ Бакалов открива още във впечатленията, които народният поет представя от хъшовете, които в кръчмата на Странджата „вдигат наздравица за Комуната“. Непознаването на работника и на съвременния социалист е според Бакалов главната причина за „книжната“ представа, която Вазов има — и възсъздава на места — за социалистите и социализма. Ала независимо от някои антисоциалистически „проповеди“ на Вазов („по някой път Вазов се явява разлютен против социалистите“⁵) Бакалов е склонен да му прости тия увлечения, да ги определи като не разбирателство, а не като злостно отричане идеите на социализма. И в това виждаме още веднъж „сектанта“ да премерва твърде прецизно и съвсем не така брадваджийски, както някои го виждат, своите преценки и присъди.

Бакалов не може да прости например на един Михайловски злостното отношение към социализма и социалистите, защото знае, че „прогресивната сатира“ на Михайловски „сбъра враговете на прогреса и разчиства неговия път“. И че ако на Вазов е простено едно неразбиране на социалистическите идеи (за него и Ботев „си остана непонятен“), то за сатирика, за изразителя и въодушевителя на народния протест от онова време идейната неизясненост, миогледната неопределеност са непрости.

В статията си „Прогресивната сатира на Михайловски“ Бакалов прави все пак крачка назад по сравнение с оценката, която дава за сатирата в статията „Българската литература и социализмът“.⁶ В тази, макар и излязла преди самокритиката на Бакалов статия, е направен много по-верен анализ на сатирика и неговите творчески и житейски лутания. По-приемливо е и психологическото обяснение, което Бакалов дава за неустановеното, но, общо взето, злостно отношение на Михайловски към социализма и социалистите. „У него — казва той — можете да намерите идеите и на най-реакционната, и на най-прогресивната партия.“

Макар и не така остро, това становище споделя и д-р Кръстев.⁷ Неслучайно Бакалов използва израза му за Михайловски — „психологическа загадка“ (или „гатанка“). Но веднага дава свое решение на тая загадка, от което се вижда, че тя не е толкова психологическа, колкото социално-класова. И все пак не стига до онова грубо определение — „реакционен писател“, — което е въвеждащо в статията „Прогресивната сатира на Ст. Михайловски“. Интересно е да направим и още едно сравнение между двете статии.

Ако в „Българската литература и социализмът“ Бакалов има една формулировка: „Неговата критика (на Стоян Михайловски, б. м. — К. Е.). . ., макар излизаща от друго гледище и гонеща други цели, го сближава в известни отношения със социалистите“, то тя изглежда съвсем другоаче в статията му за Михайловски, писана 25 години по-късно: „Биейки тия отрицателни страни, макар от гле-

⁵ Г. Бакалов има пред вид „Разходка по Искра“, 1890, където Вазов се провиква: „Напуснете социализма“, а към младите: „Господа, сейте гори!“ Това именно иронизира Бакалов.

⁶ „Българската литература и социализмът“ — 1911 и 1920 г., като сборник статии, в отделна книжка, изд. „Знание“; „Прогресивната сатира на Ст. Михайловски“ е публикувана през 1937 г. във в. „Заря“.

⁷ Имаме пълно основание да смятаме, че Бакалов се е „вслушвал“ в някои оценки на д-р Кръстев независимо от противоположните им позиции. Някъде дори — както е в оценката на Вазов и особено на Алеко — те се приближават твърде много. Не може да не е извиквал у Бакалов редакторът на „Мисъл“ и определена симпатия с някои прояви на гражданска доблест, особено що се отнася до смелата борба на д-р Кръстев срещу Фердинанд и правителството на Стамболов. . .

дище и с цели реакционни — в тия случаи Михайловски събъра враговете на прогреса и разчиства неговия път.“ По начало в тази по-късна статия цари голяма бъркотия. Още с въвеждането на съглашателското определение „прогресивна сатира“, с полупризнанията и с насочващите подзаглавия „Характер на идеологията на писателя“ и „Сатира срещу Бай Ганьо журналист и властник“ се разбира, че авторът търси някакъв нов център на критическия портрет, но не отива ни крачка напред по сравнение с етюда от предишната статия. Там Михайловски бе обрисван и в социално-психологически план, в който ясно се загатваше и полемика с д-р Кръстев.⁸

Бакалов намира Михайловски дори за „трагичен“. Съвсем различно тълкува той финала на „Лама сабахтани“, приведен и от д-р Кръстев за край на статията му „Стоян Михайловски и неговото значение“⁹: „Тъй свърши сатирикът Михайловски — заключава Бакалов, — „кат ястреб, от ловеца повален, с очи, обърнати към небосклона“. Той се обръща в пиетист, за когото всичко е в божеството, чиито дела са само възхваление на неговото божество. Да, „животът бяга днес от мен“, с право заявява старият ратник. Мисля, че в това положение се крие дълбока трагичност“.

Коя е наистина причината Бакалов да направи един несравнимо по-дълбок психологически и социален портрет на сатирика в по-раншна статия? Възгледи? Наистина той клони към „широките“. Но втората статия е писана след „самокритиката“, след напускането на плехановския курс. . . По-скоро причината е пак в общоизвестната истина, че Бакалов изявява по-добре таланта си на критик в полемиката. А в по-първата статия, както вече казах, макар и в дискретен план, той полемизира с д-р Кръстев. Полемично е и психологическото отстъпление на Бакалов, в което той разсъждава върху характера на Михайловски (в статията си д-р Кръстев подхвърля: „... Характерът не се опровергава, но се изучава“) — сякаш в съгласие със своя задочен опонент. Според него Михайловски е самотник не само защото „мени възгледи и партии“, не защото „по характер бе неуживчив“, но защото „по мироглед, идеал, възгледи, понятия той не можеше да си намери мястото в живота“. Докато за К. Кръстев Михайловски е просто една „психологическа гатанка“, за Бакалов той е продукт на социална среда и политическа обстановка плюс тази психологическа загадка. . .

Ако и да отстъпва на д-р Кръстев в дълбочината на направените психологически и философски етюди, Бакалов обаче го превъзхожда в социално-психологическите изводи и обобщения. Освен заключението, за което стана дума („Мисля, че в това положение се крие дълбока трагичност“) и което е изведено на базата на социалното тълкуване на фактите, ще приведа тук, макар и в порядъка на отклонение, оня пасаж от същата статия, в който Бакалов дава урок по социология на д-р Кръстев. Причината за „нежността на този разказ“ (Дядо Славчовата унука“) според Бакалов не е във „фалшивия идеализъм“, за който говори д-р Кръстев и който според него е накарал Веселин (Т. Г. Влайков) да не смее „да ни нарисува нито един неидеален, зъл характер“. Причината е много по-дълбока и извънлична: ще дойде време, когато „поетът на селския патриархален живот престава да пише“. Или по-право — „превърна се в средна ръка публицист“. „Като художник Веселин загина — заключава Бакалов, защото загинаха и онези патриархални отношения, които единствено се оказаха по силите му. Той се опита да възпее самото загиване на патриархалния живот и неговите колизии, но там се оказа вече не художник, а просто публицист. . .“¹⁰

⁸ Статията на д-р Кръстев за Михайловски са писани 4—5 години преди първата Бакалова статия за сатирика. На неговите изводи — все в психологически и философски план — Бакалов противопоставя класово-социални оценки.

⁹ Мисъл, 1906, кн. 3.

¹⁰ Българската литература и социализмът. — В: Г. Бакалов. Избрани произведения. Т. I, с. 268, 269.

Виждаме как социологическият метод на Бакалов, ако и да му пречи на-
времени да надникне по-дълбоко в душевността на писателя и да се спре по-
обстойно върху вътрешния му мир, той му помага в случая да види нещо по-
далечно от тънкия психолог и философа на литературата д-р Кръстев. Тази
задочна полемика между двамата не излъчва своя победител по простата при-
чина, че Бакалов беше посланик на идеята, тъй да се каже, той бе упълномощен
от бъдещата държава на социализма да я представя в една действителност, в
която нямаше друга подкрепа освен подкрепата на ентузиазма и рамото на съи-
дейниците си. Така той трябваше да изпълнява редица длъжности и служби
и ги изпълняваше не по съвместителство, а по призвание, апостолски. Той не
можеше да си позволи радостта да се отдаде с а м о на една, да избере с а м о
едно от многото си задължения — на редактор, издател, пропагандатор и идео-
лог... И въпреки всичко събираше сили, намираше дух за най-главното: да
отстои, да устои.

Още един обект на критическо пристрастие и симпатии разделя той с д-р
Кръстев: А л е к о. По делитбата „за“ или „против“ социализма Алеко заема
първо място в редицата на симпатизантите. Авторът на „Бай Ганьо“ допада
на Бакалов с публицистичната откровеност, но и с блестящия си дар на вдъх-
новен хуморист. Допада му с чистотата и моралната си извисеност на худож-
ник и гражданин. Редом с великолепните статии на К. Кръстев статиите на Ба-
калов, посветени на А. Константинов, имат основополагащо значение за алеко-
ведението. Видял веднъж героя на Алеко в сянката на „стамболовщината“, Ба-
калов не може да се примири с изравняването на класово-социалния с нацио-
налния тип. И макар днес привържениците на Бакаловото тълкуване значител-
но да оредяха, мисля си, че пак идва те да надделят. Ще приведа няколко паса-
жа, на пръв поглед отричащи главната теза в статията. „Наистина, в самите
разкази на Алека не виждаме бай Ганя да е натрупал кой знае какви капитали,
но това и не е важно. Важен е д у х о в н и я т м у с к л а д (разр. м. — К.
Е.), в основата на който лежи келепирджилъкът...“ „Не отричам, че всеки Бай
Ганьо е българин, само че една разновидност на българина...“ И, заключава
Бакалов, „ако бай Ганьо бе просто българинът, всеки българин, той нямаше
да чака Алека, за да го възпроизведе. Той щеше да се навърта под перото на все-
ки наш писател и бай Ганьо би имал предшествениците си в хероите още на пред-
освободителната литература...“

Каквито и „уточняващи“ корекции да правим, дори да допуснем като пред-
шественици дядо Либен и хаджи Генчо — пак с това потвърждаваме тезата
на Бакалов: та тия двамата в никакъв случай не са б ъ л г а р и н ъ т, „всеки
българин“. В статията си за Алеко и неговия герой критикът успява да докаже,
че „същия тип бай Ганьо“ се среща и в други работи на автора — в трите фей-
летона „Разни хора, разни идеали“. И тъй като фейлетоните на Алеко са поли-
тически („...пише той главно политически фейлетони“), тезата на Бакалов още
веднъж се потвърждава: Ганьо е рожба на определено време, на определена со-
циално-политическа обстановка и — накрая — на определена класова групиров-
ка. И тъй като перото на Алеко имаше изразено публицистична нагласа, а не
„епична“, нему се удава актуално-злободневното. По тая причина и Бай Ганьо —
като творба и като герой — отразява много повече временни, социално-поли-
тически, отколкото изконни, национално-родови черти на българина. Прав е
Бакалов, като допуска, че „ако Алеко би могъл да погледне на бай Ганя от про-
летарско гледище, неговият хумор би се превърнал в съкрушителна сатира“.
Тогава вече спорът, „национален“ или „класов“ тип е Ганьо, нямаше да е толко-
ва актуален...

В случая отново социологическият подход помогна на Бакалов да види
по-на д а л е ч и от повече страни синдрома „Бай Ганьо“; критикът намери

онази гледна точка, която събира във фокус автор и герой, осветлява социалната мисия на единия и социалната обреченост на другия. Ако д-р Кръстев даде психологическото изяснение на Бай Ганьо като литературна формация,¹¹ а неговия създател обрисувa с неповторима философска проникновеност, то Бакалов обясни класовата природа на героя и историческата обусловеност на автора. „Алеко — пише Бакалов — жадуваше за разчистване „почвата за възтържествуване на либерално-демократическите начала“. Но в тоя свой стремеж той срещаше съпротивата на своя герой. . . Бай Ганьо се оказа по-силен от автора си“, така, както се оказаха „по-силни“ от автора и героите на един Балзак. . .

Ако сравним статиите на Бакалов и д-р Кръстев, ще видим редица близки или поне приближаващи се линии. Разликата е преди всичко в идейната база, в методологията, върху която всеки от тях конструира тезата си. За д-р Кръстев това е психологическият метод, методът на душевното разнишване на образа. Дори в местата, където той ще се докосне до социалната психология, всичко е твърде абстрактно, в сферата на най-обща идеограма. Докато Г. Бакалов е назовал конкретно, с точните политически термини нещата. Именно в конкретността той превъзхожда Кръстев, в политическата и социалната конкретизация на художествените параметри. Ако д-р Кръстев говори за общата художествена концепция — начина на зараждане и осъществяването ѝ; ако той характеризира най-общо героя като „злия гений на свободна България“, Бакалов назовава конкретно условията, в които възниква и в които е възможно да възникне и д е я т а за един такъв герой и дарбата на нейния осъществител. Д-р Кръстев вижда как „тъй от само себе си образът на бай Ганя, конципиран изпървом без ясна омисъл, расте и се развива — . . . превръща се в жестока действителност, в прототип на ония хиляди, които дават своя отвратителен образ на нашия обществен живот“¹². Бакалов назовава „ония хиляди“, както назовава и „ония, същите абсурди на живота, чиято рожба“ (д-р Кръстев) е героят на Алеко. . .

Д-р Кръстев не можеше да предположи, че „културният историк на нашето време“, т.е. на неговото време, но роден в една друга епоха, с едни други идеи и други разбирания за литературата като социално явление и социален фактор — този историк пробваше вече перото си в каменения път на същото това време и че е негов съвременник. И слагаше основите на една нова методология, на един нов начин да се изясняват литературните „гатанки“ . . .

2

Друг, когото Бакалов ревниво искаше да опази от обществото на „горните десет хиляди“, да го застави да се върне при ранните му възгледи за обществото, е Яворов. Бакалов е може би първият, който категорично отдели двата периода на поета. И обяснимо защо: да се види, че отдалечаването от социалистическите идеи е отвелo поета в „блатото на индивидуализма“, откъснало го е от обществото и от живота. . . И тук се натъкваме на коренно различие в тълкуването на Яворов от д-р Кръстев. Ако този обясняваше и оправдаваше

¹¹ В статията си за Алеко д-р Кръстев търси психологическата разгадка на образа. Критикът разбира сборния характер на Бай Ганьо, „който не е и не може да бъде индивидуален образ“ и не се увлича в издирването на прототипове, а очертава параметрите на тази „илюзивна реалност“, в създаването на която „Алеко трябваше за пръв път да повика на помощ своето въображение, за пръв път да бъде художествен т в о р е ц“. . . Но К. Кръстев, като търси магията на художественото, стига на места до социалното: „превърна ги (анекдотите за Ганьо) в мощна обществена сила. . .“

¹² Д-р Кр. Кръстев. Етюди, критики, рецензии. С., 1978, с. 198.

Яворовата резигнация с мистичната предопределеност на нещата, то Бакалов не само не оправдава, но направо обвинява, т. е. съди го за неща, които според д-р Кръстев са Яворова съдба. Ако той окайваше жестоката орис на Яворов и търсеше в нея намесата на инфернални сили, мъчеше се да разчете тайния им знак в поетическите скрижали, то Бакалов, напротив, отново ни представя фактите на една обезсърчваща конкретност. Далеч съм от мисълта да вземам и сега изцяло страната на Бакалов, нека читателят сам предпочете и избере своята позиция, но ми се струва, че не всякога яснотата трябва да ни смушава, така както не всякога загадъчното, тайнственото следва да ни извисяват.¹³

Наистина тезата на Бакалов е твърде оголена и поради това непривлекателна. Освен това тя е крайна и неприемлива в основното: че вторият, „индивидуалистичния“ период на Яворов няма право на съществуване. Откъде произлиза това жестоко отричане на Яворов? Първата конкретна причина е самоотказът на поета, оттеглянето от социалните борби и социалистическите идеи, другите две причини са от още по-конкретно естество: чествването на Яворов, в което вземат участие Бакаловите сътрудници, и предговорът към „Подир сенките на облаците“ от Пенчо Славейков. На този, последния факт, критикът се спира на два пъти — в рецензия за книгата и отделно в статията „Пенчо Славейков в завоя на Яворов“.¹⁴ Според Бакалов „Яворовите убеждения (социалистически, б. м. — К. Е.) се оказаха доста повърхни и когато се опитва да ги прокаква („На един песимист“), излиза твърде обикновена риторика.“¹⁵ Тия „повърхни убеждения“ Бакалов отдава на „социалистическата мода“, поради което те не очертават никакъв траен житейски път у него, както е това у Ботев (неизменно сравнение на Бакалов!). . .

„Оттогава бившият певец на „Арменци“, „На нивата“ и „Градушка“ прекарва в „безсъница“ и в „прозренията“ му се мяркат „цариците на нощта“. Всичкото му творчество вече се изчерпва в тършуване бисерите на собствената му душа. . . Казват: Яворов намери себе си! Едва ли. По моему той изгуби себе си и съвсем се обърка. . .“

Бакалов не може да допусне, че периодът на „младежките увлечения“ просто се е изчерпал от само себе си; той не признава криза на духа или на творчеството. За всичко си е виновен сам поетът. „Душата на един поет може да бъде колосална, но неподхранвана с великите идеи и борби на века, тя все пак ще се изчерпи. . .“ В същия пункт д-р Кръстев повече констативно, отколкото аналитично съобщава следното: „Основният акорд на тоя живот е даден в песента му Аз страдам, навяваща ужас със своята безпощадна реалистика. . .“ За д-р Кръстев поетовата орис е даденост, върху която той до самозабрава може да гради своите хипотетични допускания,¹⁶ но не и да дири никакви социални корени или причини. И точно тук, струва ми се, следовникът на Плехановата школа отново го надминава. Не в дълбочината на философските съждения, не в увличащата магия на словото, на ирационалното, не. Бакалов ме спечелва с обратното — с трезвата, малко хирургическа студенина на логиката, с която

¹³ В този дух изцяло е статията на д-р Кръстев „Орисията на Яворова в неговите песни“. „То е било вечно състояние в мен“ — изповядва поетът пред него в разговор за смъртта и страданията.

¹⁴ В „Юбилеен Яворов лист“, бр. единствен, 13. XI. 1936. Също — в книгата си „От Пушкина до Смирненски“. С., 1937.

¹⁵ Рецензия за „Подир сенките. . .“, вж. в сп. Съвременник, 1910, по-късно в „Литературни очерки и бележки“, 1921.

¹⁶ „... Аз се отказвам от тая лесна и ясна формула, шом мога с помощта на по-дълбоки, ако и по-тъмни и по-малко познати преживявания на човешката душа да доловя по-интимната вътрешна смисъл на неговото творчество и на цялото негово енигматично съществуване“ (из статията „Орисията на Яворов в неговите песни“).

извършва „операцията“. В случая, както при Алеко, двамата допълват, доизграждат от две различни страни, с две различни методологии един общ образ или поне създават една обща представа за социалния и психичния образ на поета. При това единият го окайва и оплаква, а другият го укорява и напада. И Бакалов като Кръстев „открива“ основния „акорд“ на Яворовата поезия от „индивидуалистичния“ му период в страданието. Само че единият видя в това страдание едва ли не заслужен жребий, а другият — жестока орис. Единият видя в безпътието самоизчерпването, резултата на „лутане подир сенките на облаците“ — „без цел размах, без път стремеж!“, а другият търсеше и тук вековечните гатанки на битието. . . „Какво е това страдание?“ — пита Бакалов. И вече във въпроса се усеща суровият отговор: „Страданието като плод на ренегирането. . . страданието на самотната личност.“ Такова страдание той, критикът от школата на Плеханов, не можеше да допусне, не можеше да допусне „откъсване от социалното тегло“ и хвърляне в „мъглите на безпътицата“. „Бягство от социалния дълг“, от „задачите на века“, това са фрази, непознати пък за другия, ученика на Вунд, следовника на Шопенхауер и Ницше. При него и страданието е метафизично, дошло по неведомите пътища на съдбата, предричано и сякаш изискано от самия поет, неизбежно и тайнствено като смъртта. Еднакви в своята полюсна раздалеченост са крайностите на Бакалов и д-р Кръстев. . .

В борбата си срещу Яворов „за“ Яворов Бакалов напомня в известна степен борбата в Русия и в руската, по-късно и в съветската литература за Достоевски срещу достоевщината. И тази жестока терапия, колкото и безсмислена като акт, е твърде поучителна като факт. Тя не може да преиначи историята, но може да предварди бъдещи трусове. В тази борба Бакалов „срязява“ и друг екзеget¹⁷ на Яворов — Георги Цанев. Той е един от „злополучните“ участници в чествуването на поета, станало обект на злъчна статия в „Нов път“¹⁸ същата година. Покрай многото груби и несправедливи (а най-важното — неверни!) изводи Бакалов изрича една истина, която засяга не толкова поезията на Яворов, колкото нейния социален живот. Ще цитирам изцяло това публицистично-лирично отклонение, защото мисля, че то единствено в статията-отговор на „недостойната закачка“¹⁹ надхвърля, общо взето, неразборията²⁰ и удря някъде в целта:

„Буржоазията си урежда празник с паметта на Яворова! Тя добре разбира какво върши. Само литературно значение ли придаваше тя на това чествуване? Не, тя празнуваше своето класово господство: ето, вижте, един такъв голям поет като Яворов е неин, нейното господство не е изживяло времето си, щом и изкуството е в нейни ръце. . .“

Колкото и пролеткултовска да е общата постановка на Бакаловата статия (Яворов не може да е на пролетариата, защото е индивидуалист; „само пълното отърсване от Яворовата психика“ ще излекува „тия интелигенти и ще ги направи добри служители на каузата на пролетариата“ и т. н. и т. н.), в този пункт авторът все пак се домогва до едно вярно наблюдение: господстващата класа иска да си присвои големия поет така, както се присвоява какъвто и да е капитал. Разбира се, пуританската позиция, която Бакалов заема и от която прави на пух прах своите сътрудници, има един верен политически тон — времето, в което се чествува 10-годишнината от Яворовата смърт, е непосредно след въстанието

¹⁷ Тълкувател на библейски или филологически текст.

¹⁸ Нов път, г. II, 1924, кн. 5.

¹⁹ В сп. „Наши дни“, 1924, излиза „Обяснение“ на Бакаловите сътрудници.

²⁰ В отговора Бакалов визира несъгласия със статията на Г. Цанев (Мл. Иванов), публикувана в кн. I на „Нов път“, която сам е писал. Но огорчението му идва главно от това, че в „Яворовото утро“ участват неговите най-близки сътрудници — освен Г. Цанев още Разцветников и Фурнаджиев. Поради това статията е разфокусирана, без изяснен център.

от 1923. Целият гняв, който стоварва главно върху главата на Младен Иванов (Г. Цанев), е гневът на опозорения наставник, на предадения от близките. За него, за Бакалов това е заличаване на границите на борбата, „сближаване и заглаждането им там, дето пропасть зее“. Огорчението на Бакалов извинява донейде само острия тон на статията, но то не може да обясни категоричното отблъскване на Яворов в противниковия лагер и призова за „освобождаване от всякакво душевно раздвояване“, „душевна двойственост“ и „мятания на духа“ — състояния, типични според него за „дребнобуржоазния интелегент“, за болната психика на „загниващото буржоазно общество“.

Максималистът отново заговорва у Бакалов. Само че този път той е подклаждан и от огъня на близки събития. За съжаление болката, личната горчивина и човешка тревога проличават само в пассажа, който цитирах: „Буржоазията си урежда празник с паметта на Яворова!...“ Само тук просветва искрено и истинско външение — другото е просто непомиряване с някои реални спадове на човешката психика: „тревогите и мятанията, на които е подложена неуравновесената, дрипавата душа на безпочвения интелегент“. Бакалов, който в по-ранни периоди на своето критическо творчество е проявявал лоялност и търпимост към много по-драстични изяви на антисоциализма, сега, в годините на септемврийските събития, обяснимо защо е по-рязък и нетърпим към проявите на класовата измяна — дори когато това е привидно само...

Една от причините за „измяната“ на Яворов според Бакалов е Славейков. В статията с изразително заглавие „Славейков в завоя на Яворов“ той буквално твърди: „Славейков окончателно оформи и закрепи онова, което у него (у Яворов, б. м. — К. Е.) може би е било смътно предчувствие.“ В защитата на Яворов от самия Яворов той, Бакалов, се увлича дотолкова, че понякога го поставя в пасивното състояние на безволев обект. „Пагубното“ влияние на Славейков докарва Яворов до „една регресивна еволюция“; до „задънена улица неговия голям поетичен дар“. Приемаме или не Бакаловите становища за поезия, не можем да не се съгласим с него в едно: индивидуалистичният бунт на Яворов не е никак актуален в годините на септемврийските събития.

Съвсем друга е принципната основа, върху която Бакалов ще отрича патриотарската „поезия“ на Кирил Христов. „Муза в мундир“ ще онаслови критикът една от най-пламенните си статии — една от най-ярките изяви на същинския критически дух у нас. В тази статия е осмяна, не — злъчно е подиграна и заклеймена една непристойна проява на поетическата волност. Ние можем да бъдем и снизходителни от дистанцията на времето, но вече приобщени с тази статия на Бакалов, не можем да не се възмутим от реалното като факт на висша неразумност. Памфлетният стил на статията на места има убийствени попадения. Началото — с онова паралелно сравнение: „... поета го оприличават със сладкозвучен славей“ — „... позволете на гарваните и те да издадат своя мелодия!“ После:

„Поезията на войната си прилича в своето еднообразие. Основният ѝ тон е гръмливата фраза. Всички, с-ног-сшибателния“ думи на българския и без това не твърде нежен словар бидоха влетени в рими, за да коронясат „българската военна слава“. „На нож! Убивай!“ Такива са любимите лозунги-заглавия на Кирил Христова. И ако всяка удивителна е убийствен нож за него, то трябва да се признае, че той е нанесъл чувствителни поражения на „неприятеля“, тъй като само в стихотворението „Убивай!“ в пет четиристишни куплета той е дал двайсет и четири замаха със смъртоносното оръжие на удивителната. Образец:

Убивай! Не шади!

Умри, но победи!

... Мостра втора:

Убивай! Не жали!

Муши! Сечи! Коли!

Тук вече „дивият азиатец“ е окончателно съкрушен: „след като дава целта: „Убийвай!“, и предупреждава от недъга състрадание („не жали“), подофицерът, пардон, поетът, изкомандува на един дъх три грозни операции, които напомнят казармената команда. . .“

Бакалов напомня по-нататък, че К. Христов „ниго е служил, ниго е помиришвал барута на войната“, но че това не му пречи да се настрои войнствено. Критикът наистина „съкрушава“ поета-войн така, че той скоро не ще да е помислювал за бойни стихове. Ако се съди дори само от приведените „мостри“, пак ще се види, че патриотарските стихове на К. Христов са ужасни — и като форма, и като безсмислие. Подиграна е из основи самата нагlost не друг, а поет да вдигне глас „На нож!“ Тук Бакалов няма много политически умувания, но цялата статия, както и последвалите статии за войната: „Поезията на войната“²¹ и „Мъртвата ивица в нашата литература“²² са един остър протест в онова време срещу обърканата от някои мисия на поета в обществените борби. „Времето на „великата“ война представлява една мъртва — позорно мъртва — ивица в нашата литература.“ Само критик с позицията и разбиранията на Бакалов можеше да постави на публично осъждане един такъв „поетически“ грях. Като знаем бързия социален рефлекс на критика (три от статите излизат във време на войни, една — след въстанието 1923), можем да си представим обществения резонанс от тия негови статии, реакцията на читатели и поети.

В статиите за войната Бакалов разкри едни от най-ценните си качества на критик-марксист. Макар малко да говори за политика, той успява да разкрие цялата несъстоятелност на военщината, видяна в извратените форми на отразилата я поезия. Каквото събитие, такава литературата ѝ. Разбира се, има и антивоенна литература, на нея Бакалов отделя друго внимание. Но литературата за войната е просто „литература“ в кавички. И тъкмо иронията на Бакалов е убийствено оръжие в тия статии. Никъде той не допуска сериозния тон — той би придал обратен ефект и несериозността би дошла тъкмо от него. „Там някъде ечат оръдията и пиши свинецът; а тук под крилото на подлата протекция се сгушили шурците-поетарушки и каканижат над зададените им теми и мелодии. . .“

Тази „поезия“, негодува Бакалов, представя войната „Като един вечен празник на българина“, „Добро свидетелство издаде тя — иронизира критикът, — ако някога за него (българина, б. м. — К. Е.) би съдили по нея. . .“²³ Много дълбоко отива критикът в разглеждането на поезията — отражение на войната и военната психоза. Критиката му върви в два плана: от една страна, това е разобличаване на патриотарството, на криворазбраната национална гордост („даже. . . Иван Вазов се озвери от гороломните ехтежи на войната“), от друга страна — пълно разнищване „пустото гръмогласие“, празнословието и фалша на тази „поезия“, които вървят по линията на пълната духовна и идейна нищета, за да стигнат до обърщане на поетическата муза срещу човека, срещу самата нея и нейното най-светло предназначение.

„Ако началото на Кирил Христовата литературна дейност се характеризира с думата т р е п е т и, с която той озаглави една от първите си стихосбирки. . ., то нейният печален край може да се резюмира с думата т р е п е т е (кръвожадения негов шовинизъм).“ Като изключим лютата подигравка тук, истината е много тъжна. Тя не свършва с това, че се е отишло срещу самото предназначение на поезията, срещу светлата ѝ мисия, истината за тази възславяща войната „поезия“ отива срещу всичко високо, което предшествениците са и з в о ю в а л и в истински битки със словото срещу истински врагове на род и родина. Затова

²¹ В. Борба, 1914.

²² Пак там, 1919, кн. 1.

²³ Из „Мъртвата ивица в нашата литература“. — В: Г. Бакалов. Избрани произведения. Т. I, с. 306, 307.

Бакалов не приключва само с голото сатирическо заклеяване на тази „поезия“, но доказва, че каквито са нейните цели, такива са нейните средства и форми. Липсата на истинско вдъхновение — казва той — идва от „подгрятия“, неискрен и заръчан патос; а „фалшът се обуславя от разбойническия характер на войната“. Така че и да иска, тази поезия не може да върви срещу истинската поезия. Тя е обречена по рождение на забрава. „След погрома той внезапно занемя“ — казва Бакалов за „литератора-глашатай“ на войната. Но не само това. „Дори ограничените теми на войната — обобщава някъде критикът²⁴ — са разработени ограничено, едностранчиво.“

Фалшът до такава степен е увлякъл поетите-войскари, че избива и в съдържанието, и във формата, няма реализъм в тия патриотарски песни — заключава Бакалов, — поне да отразяваха реалистично войната, а не като непрестанни победи за българите и разгром за врага.

Статиите на Г. Бакалов за войните са образец за гражданския нерв на критика, за способността му бързо и остро да реагира на явления, граничещи с литературата и обществото, или по-право — досягащи невралгични пунктове на тяхното взаимодействие. „Шовинистическата лудост“ според Бакалов е намерила точно такава „поетическа“ лудост. „Кръвожадността на поета“ е „обратно пропорционална на разстоянието до фронта“. . . Подигравката на критика е някак премерена, дори — струва ми се — примирена с положението. Още повече, че той е доживял провала и срама на тази поезия. Поетът бе на служба на властта“ — заключава Бакалов. И наистина като обективистичен взор, като епично издигане над събитията прозвучава последната фраза от статията му „Нашата поезия през войната“: „Чувство на погнуса и омерзение те обзема, когато прелистваш оня куп от шовинистичната макулатура, който войната ни завеща. Едно щастие за народа е, че тя се оттече и забрави, като остави само една „мъртва ивица в нашата поезия“, както на времето я нарекохме. . .“²⁵

Интересно, Бакалов често прави това: повтаря мотив, който вече е разработвал, по един, по два, по три пъти дори. Понякога това е разгръщане на една тема в по-обемна форма. Други път обаче е едно напомняне. Или може би самоцитиране на основата на вече усетено читателско одобрение. Във всички случаи то още веднъж ни представя критика като човек, който упорито и неуморно отстоява своите принципи. В сп. „Звезда“ — 10 години след последната му статия за литературата и войната — Г. Бакалов продължава темата за войната. Надвисналата опасност от световен конфликт изостря у него още повече отношението му към всякаква литература, трактуваща военна тематика. В рубриката „Книжовни и публицистични бележки“ попада и трети том от разказите на Й. Йовков. Но не за похвала. Йовков, една от най-необяснимите „жертви“ на Бакаловата критика, е „подведен под отговорност“ не просто защото „този том от произведенията се състои от разкази и очерки (летописи) из войните“, но затова, че той, който е за „чисто и безтенденционно изкуство“, сега се явява „защитник“ на буржоазната теза за войните! Бакалов не пощадва и него: „... Ако г. Йовков желае да види фигурата на прононсиран писател на буржоазията, който изпълнява в своите произведения „социалната поръчка“ на своята класа, то нека той „надникне“ в огледалото“²⁶ — завършва своята бележка редакторът на „Звезда“.

Бих оставил тоя факт без коментар, ако не се набива в очи нещо твърде характерно за погрешните тълкувания на Бакалов: по принцип прав, той обикновено греша в конкретизирането — невинаги попада на подходящия при-

²⁴ Нашата поезия през войната. — Нов път, 1924, кн. 17.

²⁵ Пак там.

²⁶ Звезда, г. I, 1932, кн. 1. с. 41—42.

мер. Така е и в случая. Макар да има един „сломяващ“ аргумент (песента „Съюзници-разбойници“ от Люб. Бобевски „пленявала“ и него, Йовков), твърде тежко е обвинението, което той си позволява. В същия брой на списанието е публикувана една статия — „Война и мир“, — която малко нещо оневинява Бакалов, но не отменя вината му исторически, само я намалява за д е н я. Тази статия, продължаваща и в брой 2 на новоучреденото списание, разглежда в икономически и политически аспекти световната криза, тласкаща неудържимо към война; как тревогата минава от нея и твърде забележимо прозира в критикопублицистичната рубрика на списанието. Авторът на бележката се счита задължен да изтъкне, че „... литературата върху войната добива особено актуално значение“. Това „въведение“ към рецензията за Йовковия том изключва каквито и да било компромиси.

Духът на войната се чувства не само в литературно-публицистичната рубрика, но и в политико-икономическите материали на списанието, които сега надвишават значително художествените. Антивоенната политика на списанието обаче намира най-силен израз в „Книжовен и публицистичен бележник“. В книжка трета на списанието авторът ще изтъкне „самопризнанието“ на Мих. Маджаров, че войната срещу Манджурия не е локална война, но има далечна цел заграбването на Сибир;²⁷ ще се порицае пацифизмът на Санда Йовчева (в повестта „Кръст за храброст“), като пред него ще сложи епитета „буржоазен“. И т. н. и т. н. Критиката му върху автори, писали за войната, ще се разпростира и върху техни произведения, писани във от темата за войната. . . Но ето най-после и една антивоенна книга! Това е стихосбирката „Симфония Война“ от Кристиан Есенин. Рецензира Ангел Тодоров. Вторият факт, мисля, заслужава повече внимание. Бакалов откри и отгледа не само поети. Той успя да „култивира“ критически качества у поети като Фурнаджиев, а по-късно и Анг. Тодоров. Както Г. Цанев, така и двамата поети имат верен поглед върху литературните явления, защото бяха приучени да гледат на тях не само като на литературни явления, но и като на явления и факти обществени. . .

„Да засилим фронта на пролетарската идеология“ — така Бакалов определя целите на „Звезда“.²⁸ И той прави това не само с литературно-публицистични статии, но и със статии по проблеми на актуалната политика и главно с материали, посветени на съветската тема. Ето къде Бакалов черпи сили, къде намира най-реална подкрепа в укрепване „фронта на пролетарската идеология“. Темата „СССР“ за него се слива с темата за социализма. А това е другата тема на живота му — след или наравно с темата за Възраждането, за светините и апостолите на България.

През целия си активен литературен живот и особено в периода на „Звезда“ Георги Бакалов информира, както никой друг може би, българския читател за страната на строящия се комунизъм. Това не е обикновена информация, то не е и обикновена пропаганда на новия, социалистически начин на живот и мислене — то е възторг и вяра в новото — като начин на живот и мислене. . . Но преди да минем към темата за критическите пристрастия и симпатии на Бакалов, нека видим още едно от неговите отрицания. . .

Елин Пелин. . . Както в най-„обоснованите“ отрицания, и тук Бакалов отдава значимото на популярността и таланта: „В областта на разказа безспорно първо място в нашата литература държи Елин Пелин. Той е разказвач-художник. . .“ С горчивина обаче критикът установява, че в един разказ („Син“) този писател „е принесъл жизнената правда в жертва на една предвзета идея“. Художникът е изневерил на правдата и „правдата е изгубена — не в живота —

²⁷ Звезда, 1932, кн. 3, с. 142.

²⁸ Пак там, кн. 2, с. 89—90: „В отговор на някои запитвания“ . . .

там тя поне съществува като стремеж, като утрешна действителност — изгубена е тя в разказа на Елин Пелин". . .

Бакалов вярно улавя една тенденциозност в разказа на големия ни писател. Но той бърза да разшири обобщението, да разпростре класовата характеристика по схемата „шом е против идеала на пролетариата, значи творчеството му е буржоазно“. И както в повечето случаи, и сега, в конкретното позоваване на художествения текст, Бакалов е прав. Прав е той и когато с един спокоен, бих го нарекъл, епичен тон, на убедения комунист и борец отхвърля като несъстоятелен героя на Елин Пелин. Отхвърля го не като нереален, невъзможен случай, но като нетипичен и неизразяващ истината за героя-комунист. Такъв тип, какъвто е изобразен в разказа „Син“ — утвърждава Бакалов, — не може да бъде комунист по простата причина, че той не притежава основните, задължителни за комуниста морални качества.

Ще бъде интересно за читателя да му кажем, че „престрелката“ с Елин Пелин се провежда една година преди Септемврийското въстание. При това тя започва с една положителна статия: „По случай юбилея на Елин Пелин“ (разбор на „Гераците“),²⁹ минава под знака на разката, но справедлива критическа реакция — „Художествената неправда против комунизма“ (пак „По случай юбилея на Елин Пелин!“)³⁰ и свършва със статийката „Елин Пелин и комунизмът“,³¹ в която Бакалов по обикнатия от него маниер търси обобщение на казаното по въпроса. И отговор на казаното от самия юбиляр. . .

Какво е същественото за тази наистина идеологическа схватка? В отговора на Бакаловия „фейлетон“ (така критикът нарича своето първо несъгласие с разказа „Син“) Елин Пелин наистина показва едно превратно разбиране на комунизма. Но в него Бакалов правилно долавя и лек умисъл, доколкото в това „леко отношение към комунизма“ прозира не схващането на писателя, а на тогавашния селянин. . . Така че Бакалов е прав да настоява на своето: дори да не е назван геройт в разказа комунист, авторът няма право да му приписва с намеци идеите на комунизма и по тоя начин да окарикуатурява най-светлия „идеал за обнова на човечеството“³². Но доколкото Елин Пелин е най-„обективистичният“ ни писател, ние можем да отдадем случая не на „груба тенденциозност, а на съпяло доверяване на факта. Бакалов обаче е неумолим: „Изкуството не е фотография на случки. . . Твърде много „случки“ трябва да е преживявал, почувствувал, наблюдавал и чувал един художник, за да може от тях да долови основните пружини на живота. Иначе той ще бъде епизодичен, едностраничен, дребнав; той няма да даде картината на живота в нейните важни, основни, съществени черти, а само откъслечни снимки“. . . И в конкретния случай критикът наистина се оказва прав. . .

Елин Пелин обаче е сред епизодичните отрицания на Бакалов, той е тъкмо една „откъслечна снимка“ от класовите и идеологически несъгласия на критика, които са далеч по-системни и последователни при автори като Пенчо Славейков например. Бакалов може да „амнистира“ Яворов, да оцени по достойнство Вазов, да защити дори един Стоян Михайловски от неразбиране,³³ но той труд-

²⁹ Ново време, 1922, кн. 17, с. 541—544.

³⁰ Раб. вестник, бр. 261, 17 май 1922.

³¹ Пак там, бр. 81 (на литер. притурка), септ. 1922.

³² Думи на Елин Пелин от отговора му във в. „Развигор“, с. г.

³³ В статията „Гатанката Стоян Михайловски“ („Наковалия“, 1927, кн. 97) Бакалов се обявява против Поляновото „обяснение“ на Ст. Михайловски, като повтаря основния си аргумент и в статията „Класовият лик на Стоян Михайловски. Ст. М. в руската критика“ (Звезда, 1933, кн. 16). Бакалов „коригира“ тук схващането на акад. Н. Державин: Михайловски е изразител на „старото чорбаджийство“, което се бори с новата буржоазия, а не е негова класа-вдъхновител; „дребната буржоазия, която в периода преди Освобождението — твърди Г. Б. — не само не бе реакционна, но бе носител на националното движение“.

но може да прости на Славейков неприемането на Ботев и ролята му в „завоя на Яворов“. (В същност за Бакалов Ботев е своего рода лакмус: който отрича него, отрича и социализма.) Отдалечаването на Яворов от идеите на социализма Бакалов схваща и като отдалечаване от Ботев.

В същност най-труден в „таблицата“ на Бакалов се оказва Пенчо Славейков. Защото него критикът не можеше да си обясни с буржоазен мироглед, нито да обвини в конформизъм с управляващата класа. Сам той го включва в сборниците „Лъчите на поезията“ и „Към свободата“. Пише за него и положителни статии (главно за преводи на Славейков), оценява високо гражданската му позиция.

Тъкмо поради това за отрицанията на Бакалов не бива да говорим о б щ о и абстрактно като за някакъв негов едва ли не изначален отрицателен дух, но да се помъчим да вникнем в конкретните случаи, да видим к а к в о отрицава той, к а к отрича. Ето например статията „Пенчо Славейков в Москва“. Тя разкрива според мен нещо твърде интересно от психологията на „отрицателя“ Бакалов. Критикът приема, общо взето, с добро чувство писмата на Славейков до Мара Белчева за пребиваването му в руската столица през 1909 г.³⁴ — предмет на неговата статия, писана през 1936 г.³⁵ Но тук нашият отрицател се сблъсква с един още по-голям отрицател. И като че ли е смутен от това. (Макар че не бива да изключваме и факта, че статията е посветена на 25-годишнината от смъртта на поета.) С едно вътрешно разбиране обаче този път Бакалов вника в душата на колегата-критик. Можем да предположим и още един факт като обяснение за Бакаловата съдржаност: Пенчо Славейков е в дореволуционна, царска Москва и неговото черногледство критикът добре разбира. И все пак над всичко според мен остава и някакво вътрешно сходство — природната нагласа на отрицателя. . .

Ето главния ни мотив за това допускане: „Понеже особеното нехаресване на Славейкова е тясно свързано с неговото отрицателно отношение на либерален буржоа към стария режим, ние ще го изложим“ — заявява Бакалов. И с една мека ирония прави това свое „изложение“. Като че Алеко е писал тия редове: „Ако султан Селимовата джамия в Одрин го поразила със своето величие, то Василий Блаженный му се видял (на П. Славейков, б. м. — К. Е.) толкова ужасен, че не можал да стои вътре в него нито минута и изскочил. Ала навън го очаквал нов ужас: пред черквата той забелязал издигнато кръгло място от десетина квадратни метра с каменна ограда — мястото за смъртно наказание, „лобно място, място, де се лее кръв! . .“ Кой знае защо Г. Бакалов прекъсва цитата на най-важното място.³⁶ Сякаш за да може *той* да „изясни“ случая. Иначе статията е преизпълнена с пасажки от писмата на Славейков. Критикът се е наел със задачата с а м д а р а з т ъ л к в а този път и да *признае* правото на поета в това му настроение. Трогателни са тия моменти, в които Бакалов си спомня за своето пребиваване в Москва, като ги съпоставя с нейното социалистическо настояще, води задочен разговор с автора на писмата. За първи път заговорва с такава благост и съгласие Бакалов. „Да можеше да види какви приготовления се правят за стогодишнината от убийството на Пушкин. . .“ — въздъхва искрено той.

Всичко, което е вършел и писал Бакалов, е бивало под знака на изпреварената мечта, за която вече стана дума и която е основна причина за неговата при-

³⁴ П. Славейков е в Москва за откриването паметника на Гогол по случай 100-годишнината от рождението на писателя.

³⁵ В. Брод, бр. 1 и 2 — 8 и 22. VII. 1936. После — в „От Пушкина до Смирненски“, 1937.
³⁶ „И в тази атмосфера на кръви, сълзи, стонове, тамян и жандарми — пише Славейков — живеят най-дивният народ на света с най-благородни чувства, с най-кротка душа, най-отвращаваща се от кръви. . . Велик народ. . .“ (Писма на Славейков до М. Белчева).

пряност. Но сега, като го няма човекът, комуто да излее нетърпението си, той сякаш повече на себе си о б я с н я в а. „Славейков е бил в Русия във времето, когато и литературата бе толкова ниско паднала, във време, когато и Толстой нададе вик: „Не мога вече да мълча!“. . . Същите чувства на възмущение — обяснява си Бакалов — са продиктували на Славейков страшните пасажии.“ И завършва тази тъжна малко статия, в която бе намерил толкова близки точки с омразния му Славейков. . . А какво би казал днес за Москва (той), който високо ценеше „дивния“ руски народ?“

Русия — това е най-общата точка, до която не само те двамата стигат. Русия — като дух, като народ, като литература е навлязла така дълбоко в бита и културата на българина, на българския интелегент, че в определени моменти е мярка и белег за родолюбие, за чистота и правилност на идеите. Тя е проверка за мирогледната и родовата принадлежност на българина. . .

* * *

Раздвоеният корен на думата „страст“ не разделя съвсем смисъла на това понятие; двете му значения в нещо се събират: страстта и като страдание, и като силна привързаност е извор на дълбоки и силни чувства. Или по-право — тръгва от дълбоки и силни чувства. Но в отрицанията Бакалов влага повече страст. Защото те са истинската му природа. Иначе бихме изпаднали в плен на красива симетрия: от една страна — отрицания, от друга — пристрастия и симетрия, които са точно толкова, колкото са нужни за баланс. И в тази „идеална“ схема ще отговори на еднолинейния плоскостепенен образ, който сме си създали вече за него: „сектант“, но симпатичен!

Да, наистина Бакалов е „сектант“ в нашата литературна критика, той е представител на една особена критическа секта — сектата на недоволството и непрестанното отрицание. Та помислете само какво не отрича той, с какво е напълно съгласен? Не разкритикува ли в края на живота си Плеханов — без обаче да престава да го величае като „Учителя“. Има несъгласия с Д. Благоев — но за него той си остава Дядо, неоспорим и неостаряващ авторитет.³⁷ Одръзости се да оспорва Державин, и то за оценка на Ст. Михайловски, в която академикът обявява поета за дребнобуржоазен. Настойчиво придумва Горки да се откаже от мнението, което публично е изразил за Алеко. . . Нека прочее се примирим с отрицанията на Бакалов, за да си изясним по-добре образа му, да нарисуваме по-истински портрета му. Защото тия отрицания, както вече казах, са н е г о в а същност. Те са израз на волята му, не на критическа злоба, както мнозина сигурно мислят. Волята за скорошно възтържествуване на идеите. Сега вече можем да кажем: бързите и резки смени в критическите тълкувания, неочакваните и непредвидени отскоци, пословичното му упорство да отстоява и погрешни позиции понякога, способността му за самокритика — всичко това иде не от липса на критически принципи, а от прекалената им „бронираност“ с идеите на предстоящото. Затова Бакаловата критика не познава деликатните жестове, не признава обаче и д р е б н и т е страсти. Той можеше да обругае — но не без болка, но не и без причина! — ония, на които е възлагал най-светли надежди. Нещо тарасбулбовско има в характера му³⁸ — като изключим за момент волята и доб-

³⁷ Каква журналистическа находчивост е трябвало да притежава човек, за да потърси книгата на Д. Благоев „Какво да правим“ по начин, който на всяка цена да заинтригува читателя: „Търси се едно неизвестно съчинение на Д. Благоев“ — така Бакалов онаследява бележката, в която говори за книгата на Дядо (Звезда, 1933, кн. 13, с. 664).

³⁸ „Умееше да събира около себе си и любовно да се грижи за тия, които са му приятни. Но същевременно биваше безпопаден и невинаги обективен към оня, който с нещо сериозно го засегне. И това е човешка слабост. Но у него тя имаше — както сам той се изразяваше — му-

рите му намерения, за които става дума. Той е човек на широкия замах и решителен жест. Защото поведението му диктуват високи идеи, не дребни и незначителни страсти. . .

Волята за тотално обновление обаче не се изроди у Бакалов в пролеткултовско всеотричане. Което и от несъгласията му да вземем — Вазов, Яворов, Славейков, Ст. Михайловски, — винаги ще намерим и една линия на компромис, на признаване. И — логично — най-жесток и неотстъпчив е там, където е видял възможен съмишленик, сроден дух, съидейник, който, кой знае защо, е избягал от истинското си призвание или не намира достатъчно воля да канализира, да насочи усилията си в желаната посока. Към тия „неорганизирани“, „безволеви“ той е най-безпошаден. И естествено — несправедлив. В тази „класация“ са именно Яворов и Страшимиров. . .

Ако в подхода към психологическия портрет на Бакалов изхождаме от характеристиките, които той считаше за главни, направляващи в творческия си метод, бихме обединили и най-важното — бихме обезличили този портрет. Но ние не можем да не се съобразим с факта, че формиращо значение върху творческата психология, а и върху психологията въобще на критика Бакалов има неговият подход (класово-идеен, социален) върху предмета на изследване и обяснение. Не може да не се отрази върху неговия стил на живот и мислене това специфично гледане върху света, изработено, култивирано в течение на целия му живот. И — пак повтарям — волята за събждане, а в същност за борба, приближаваща идеите към действителността, придава един романтичен оттенък на енергичния му дух. Това е един особен, можем да го наречем, „перспективизъм“ (без да се обвързваме със значението на Нишчевото понятие!), едно заживяване с идеалите, на д действителността, с поглед в бъдното, но бъдното като реално, като вече осъществено, и то точно по законите на социалистическите идеи.³⁹

Но колкото и странно да е, „перспективизмът“ на Бакалов понякога лесно се „пречупва“ в конкретната оценка тъкмо на перспективни явления; тъкмо тогава този изпълнен с добра воля и ентузиазъм човек „засяда“ в лоното на консерватизма. Най-ярък е случаят с „Кормило“ . . .

Изминали са четири години от самокритичната изповед — „Против меншевизма в литературоведението“, — печатана в седем поредни броя на „РЛФ“ и излязла преди това в отделна брошурка. В тази изповед обаче Бакалов се разкайва никак по принцип, без конкретни примери, което показва, че той не е готов за подобна присъда, за действителна самопреценка. Историята с „Кормило“ напълно потвърждава това. . . . За хората от тия поколения (Бакалов има предвид поколенията, „израснали в школата на Плеханова“) представлява огромна трудност преустройването им на ленински релси. Защото за това тям им е нужно да се откажат не от една или от няколко грешки, а от цяла система от грешки. . . . Това в същност Бакалов не можа да направи. Като че ли е имал предчувствие за развоя на нещата в тази насока, когато на подпитването на Христо Радевски защо не се опита да направи една история на българската литература от марксистки позиции, критикът му отговорил, че няма да има време да поправи после грешките си. . .⁴⁰

сакеседжийски характер.“ Това сподели Христо Радевски в отговор на молбата ми да отговори на някои въпроси, засягащи характера и личния живот на Бакалов (К. Е.).

³⁹ „Социализмът — пише Бакалов в статията „Руското идейно влияние върху България“ — престана да бъде мираж на мечтатели, неговите контури се очертаха на близкия северен хоризонт през пламъците на революцията“ . . .

Пак непосредствено след Октомврийската революция, в повторната редакция на „Отстъпничеството от социализма“ (1903—1918), Бакалов съвсем като поет заявява: . . . „Ние като социалисти бяхме изпреварили развитието на живота. Ние работехме за бъдещето, към него вие кахмехме пробуждащите се сили. И то дойде, това бъдеще стана сегашно, ние вече не сътърсваме въздуха в пустинята напразно. . .“

⁴⁰ Из Д. Благоев, Г. Кирков, Г. Бакалов. . . в спомените на съвременниците си, с. 330 (Христо Радевски).

Бакалов наистина няма време — само след три години ще свърши земният му път. Но сега, като войн, ще се хвърли в последната битка с всичката жар, която му дават идеите. . . Имам чувството, когато чета изповедната му самокритика, че това Бакалов е писал повече под „натиска“ на авторитетите, които му влияят тогава и на които той непрекословно, дисциплинирано — но и по интуитивно някакво ориентиране! — се подчинява: Л. Авербах, Л. Мехлис, П. Юдин, В. Кирпотин и др. Това са водещите тогава имена в съветското литературнознание. А знае се, че след Ботев и Възраждането Бакалов няма по-силен тласък и коректив в живота и творческото си дело от руската литература и духовните първения на новото съветско общество. . .

Но явно Бакалов мина допустимите граници на самокритиката: в подробностите той стигна до издребняване, което впоследствие се отрази зле и в спора с „Кормило“ . . .

В бр. 4 от 21 юни 1936 г. под общото заглавие „По хлъзгав път“ са публикувани редакционна бележка и статията „Злокачествена борба за „високо качество“ от Г. Бакалов, която минава в още два последователни броя на вестника с продължения: „Теоретическите позиции на „Кормило“ и „Теорията и практиката на „кормиловци“. Повод за този „шурм“ е изявлението на Г. Караславов в интервю пред в. „Заря“⁴¹, че: . . . борбата за качеството от второстепенен и частен въпрос прерасна във въпрос идеологически“.

В същност идея, която в спокоен ред е поддържал винаги и Бакалов! — „Няма истинско художествено произведение без високо художествено качество“ — ще каже и сега той в първата от „серията“ статии, с които ще оспорва правото на „качествениците“ . . .

„Тогава по какво се спори?“ — задава въпроса сам Бакалов. Наистина по какво? „Противната“ страна при това уточнява: качество, но . . . без да се смята, че идейната наситеност трябва да отстъпи на заден план“. И още: „художественото качество“ е „една проява на общите социални задачи“.⁴² С това Бакалов не може да не се съгласи: . . . В изкуството повече, отколкото във всички други работи качеството играе първостепенна роля“. . . Защо наистина тогава доайенът на пролетарската литература се обявява срещу качествениците? Не изпада ли в нежелана и от него самия позиция — да отстоява количеството, броя на поети като Д. Полянов. Естествено това е само нарочно огрубяване на нещата — разминаването между двата „лагера“ е в подробностите, в дребните, но съществени детайли. Изнесени обаче от нажежаването на пластовете нагоре, в спора тия подробности, както обикновено става, изведнъж приемат смисъла и значението на най-общите принципи, разрастват се и изпълват дискутираната територия докрай. Там, където трябва да се говори конкретно, обикновено се говори по принципи. И обратно — където трябва да се разисква по принцип, „затискат“ ни конкретни случаи. . .

И двете страни в същност не оспорват важността на качеството. Но понеже в един кратък миг ударението е паднало върху качеството, Бакалов се побоява, че са застрашени устоите на другото — на идеите. А той беше готов да „жертвува“ изкуството за . . . идеите. Много точно го е казал в един израз Г. Цанев: „... Бакалов имаше усет за красотата, за поезията. Но *запленен от идеите* (курсе. м. — К. Е.), той всякога се питаше каква идейност се крие под красивата форма — наша или чужда. . .“ Именно „запленен от идеите“! той губи от поглед такива „подробности“ като това, каква душевност е затаена там, какъв интимен подтик или вълнение скрива — разкрива една творба. В самокритиката му ще срещнем: „Последният лозунг: „За Магнитострой в литературата!“ изразява най-из-

⁴¹ Заря, бр. 4244, 25 окт. 1935.

⁴² Г. Караславов. — Кормило, бр. 6, 6 ноем. 1935.

пъкнало и ярко задачата да се създаде „голямо болшевишко изкуство“. . . Този лозунг — продължава Бакалов — „се явява най-новата социална поръчка за пролетарските писатели в Съветския съюз“.

Както винаги обаче, Бакалов напишва и „болни“ места: „... Нашите писатели — пише той в последната статия от серията във в. *Ведрина* — ... живеят в себе си, за себе си и със себеподобните си, като някоя изолирана каста в своето великолепно усамотение и теоретизират своята откъснатост от живота. . .“ За него, „революционният романтик“, няма пречки за таланта той да общува искрено и пълноценно с публиката. Между другото в този спор критикът стихийно (в стремежа си да убеди „противниковата“ страна) сам стига близо до идеята за активното участие на твореца в художествения процес на отразяване на действителността.

В основата на този спор — безсмислен, както ще признаят по-късно двете страни — е страхът на Бакалов да не би „качествениците“ да „прехвърлят мост“ към „горните десет холяди“, да не повторят в своята дързост историята, донесла му преди години горчиви разочарования. В същност, ако се е вгледал по-внимателно в страниците на вестника, чийто редовен сътрудник е и сам той, може би е щял да открие известни прилики между „Кормило“ и „Борба“ — списанието, което той редактира. Нека припомним само това, че статиите „Муза в мундир“, „Поезията на войната“ и „Мъртвата ивица в нашата литература“ бяха написани в периода на „Борба“. Все тогава сътрудник на списанието с преводи е и Гео Милев. Печатани са автори като У. Уйтман, Р. Демел, Н. Ленау, Ем. Верхарн, Ф. Фрайлиграт, Ан. Франс, Р. Ролан, К. Хамсун. . . , някои от които ще срещнем и в рубрики на „Кормило“. Печалното в случая е, че тъкмо Бакалов погречи на една широка стъпка напред, която „кормиловци“ впрочем вече бяха направили. . .

Сега обаче нещата не могат да бъдат обяснени с „революционен романтизъм“, ползват от реални исторически събития. Сега зад някои от изводите и изразите на бележката, с която е „приключен“ спорът, се мярка сянката на човека, който не търпеше възражения и несъгласие: говори се за „вина и престъпления“, за самокритика докрай и „веднага“, „без уговорки“. В съответствие със „заповедите“ са и отговорите по войнишки: „Няма да влизаме в каквато и да е полемика. . . ще участвуваме само в полемика, която би се допуснала по общото решение на сътрудническия колектив. . .“⁴³ Единствено просветление в „утилитативното“ примирие на Бакаловия „лагер“ е изразът: „... да не тровим пак нашето единство с нови безполезни спорове. . .“⁴⁴

Все пак аз мога да предложа едно обяснение, което би ни разкрило Бакалов в по-благоприятна светлина. Това е статията, излязла само месец преди прословутия спор, но по всяка вероятност зрела заедно с „щурма“ срещу „кормиловци“: „Стамболов като революционен поет“ е публикувана в „Кормило“ „в памет на Априлското въстание“. ⁴⁵ Това е една много интересна статия, в която Бакалов се домогва до някои народопсихологически обобщения и до обобщения, засягащи тъй любопитния въпрос за художественото възприемане и еволюцията на художествения вкус. Разгърната в един широк план като съпоставка между Ботевата и Стамболовата поезия, от която веднага да проличи, че това са несъпоставими величини във всяко отношение, статията стига до неочаквани заключения. Едното от тях — за безметафорната поезия на Стамболов — ни връща към времето на „Многострадална Геновева“ и „Изгубена Станка“, но навява тъжни асоциации и за днешния ден на изкуството. . .

⁴³ Из отговора на Г. Караславов, Хр. Радевски, Орлин Василев във в. „Кормило.“

⁴⁴ В името на единството. — *Ведрина*, бр. 85, юли 1936.

⁴⁵ *Кормило*, бр. 32, 13 май 1936.

Защо, пита критикът, народът е пеел Стамболовите, а не Ботевите песни? Дори когато минават Дунава, Ботевите четници запяват: „Хей, народ поробен, ще ли още спиш!“ След няколко иронични намека за широката популярност на станалите шлагери песни на Стамболов Бакалов прави извода, че тази популярност се дължи „на тяхната общодостъпност, на лозунговостта“ им, на това, че те „направо, без поетически метафори и с преки думи са изказвали ония прости истини, станали вече масово популярни искания на националното революционно движение. За тяхното разбиране и запомняне не се е изисквала никаква литературна подготовка.“⁴⁶

„... Впрочем безполезно е — свършва авторът — да се доказва пълната непостижност на едни стихотворения, които не са създали на автора си славата на поет.“ По-важният въпрос за него е: защо Ботев се е съгласил да издаде заедно със Стамболов?! И намира отговора, който веднага ни оттласква към спора му с „качествениците“: Ботев е искал „да впрегне в делото“ дори такова „минимално дарование“, та какво остава днес за нас, когато ни чака още по-трудна и отговорна работа!...

Бакалов, за да разбере Ботев, го „пречупваше“ през себе си, ние — за да разберем Бакалов, трябва да го видим *п р е з* нас. И това безконечно пречупване, колкото и неточности и разочарования да носи, ни приближава все пак до истината, макар и относително...

⁴⁶ Кормило, бр. 32, 13 май 1936.

ДАВИД ОВАДИЯ

КАТЯ ЯНЕВА

Давид Овадия има едно стихотворение, което прочетох наскоро, сега го препрочитам, без да съм сигурна, че го разбирам добре. Не мога да го свържа, както трябва, с „Партизански дневник“, „До последния миг“, „Отрядът живее“, струва ми се, че някак си то противоречи на „Менахо“, „Леваневски“. . . Но с какво? И дали е така? Стихотворението е без заглавие, писано е, предполагам, през последните десетина години, защото за пръв път го намирам в сборника от 1973 г. (както виждаме — много след споменатите стихосбирки за партизанския отряд), повтаря се в „Белият снежен килим“ (1975), където са събрани най-хубавите стихове на поета — значи той държи на него. Ще го цитирам изцяло:

Отдавна аз съм мъртъв:

В горичката под Свежен
лежахме обкръжени
и няхаме надежда,
и нямаше спасение.
Простих се тихомълком
с другарите, с живота
и плачеше сърцето
от ужас пред смъртта.

И друг, и друг, повярявайте,
през храстите бодливи,
по шумата пълзя.

И друг със скок отчаян,
през вражите куршуми
се втурна към живота!

Отдавна аз съм мъртъв.

Не могат ме засегна

ни удари коварни,
ни думи, ни куршуми.

О, аз неуязвим съм
за подлости и доноси,
за жалки клевети.

Отдавна аз съм мъртъв,

отдавна гния аз

в горичката под Свежен.

Поразява ме това повторено и потретено „Отдавна аз съм мъртъв“, поразява ме мрачното разграничаване на лирическия герой от онова момче, което се е прощавало безгласно с другарите си, с живота, а сърцето му е било пълно с

ужас от смъртта, поразява ме новото „неуязвим“, пък било „за подлости и доноси“, за жалки клевети“ и никак не мога да приема заключението „Отдавна гния аз в горичката под Свежен“. Не защото Давид Овадия доби името си на поет с клетвените стихове за отряда, който е безсмъртен, за комуниста, който вярва и не пада „до последния миг“. И не защото от Давид Овадия очакваме единствено заглавия като „Омразата не бива да угасва“. А защото светоусещането на този поет издава младежка, именно младежка чувствителност — непосредствена, жизнена, неуталожена от мъдри успокояващи размисли. Защото въпреки всичките закалки ми изглежда далече от коравосърдечieto на неуязвимия и ако му вярвам, че не отдава кой знае какво внимание на жалките злосторници, знам, че не може да се примири с каквато и да е неправда, когато тя петни голямото дело, истинските хора. Как иначе щеше да се роди книгата за Леваневски, как иначе с години щяха да се изследват историческите пътища на антонивановци! Не виждам Давид Овадия „неуязвим“, но го виждам страстно отдаден на грижата нищо от ремсовото прекрасно време да не бъде оставено да „гние“ в забрава. Не мога да свържа нито образа му, нито дори част от живота му с представата за мъртина — напротив. . .

Фактически този поет никога не се е простил с другарите си — целият му творчески път е продължение на неговия живот с тях, на общата им борба и общата им увереност в победата. А по-точно цялото му творчество — по дълбока вътрешна повеля — е не дори паметник на Менахо, Светльо, Кичето, Зелма, Леваневски, а техен втори живот — живот в днешно време на ремсистите от пловдивските бойни групи, от партизанските чети. Не искам да изтъквам какво е „направил“ писателят за своите загинали другари, не мога да говоря за изпълнен дълг или за неговата борба с времето — в такъв род разсъждения ще се промъкне чувството за дистанция — каквото у Давид Овадия няма, ще остане впечатлението за тежаша върху творческото съзнание принуда — каквато у Давид Овадия още по-категорично няма.

Давид Овадия е от поетите, които определено (и за него поне съвсем точно) сме нарекли поети на партизанската борба, на антифашисткото движение. Събитията и героите от нелегалното време, комунистическата идеология и нравственост, проумявани и усвоявани в младежките години, са здравата основа, върху която започва и се развива творецът. Малко ще бъде тук да се търси източникът на неговите успехи — вярно е, че ремсовата младост въобще създаде този писател и тя го насочва в растежа му. Той влезе в литературата с революционния опит и светоглед на своето поколение и всяка от промените, ставали с него, е свързана по някакъв начин с живото минало. Ако Давид Овадия пише стихове, то е, защото ги е износил в душата си през партизанските дни и месеци; ако сменя перото си на поет с това на мемоариста, то е, защото събитията от същото време са пожелали да получат ново съществуване; ако се пристрастява към документа, то героите от миналото са поискали точност, сурова правда. Свързваме името му с имената на Веселин Андреев, Емил Манов, Добри Жотев. Обединява ги не възрастта, а техният влог в националната ни литература. Колкото и различен да е този влог, той се определя от непосредственото изживяване на партизанската епопея, от съратничеството с хора, които стават впоследствие фигури от националната история. Участието, живото участие в революцията дава на тези творци определени права и задължения. Никой повече от тях нямаше право да наложи в литературата ни антифашистката тематика (която стана една от водещите), да изведе на преден план героите на съпротивата (които определиха лицето на положителния герой на епохата). И те го направиха — всеки според възможностите си и според разбиранията си за изкуството. Преди да твърдим, че различията са много и че се очертават все по-забележими с течение на времето, нека подчертаем нещо, което смятам, че тези творци носят от

младостта си, от първото си появяване в литературата: активното гражданско начало. Самосъзнанието на участниците в историята, чувството на отговорност за ставащото, вътрешното отрицание на пасивната позиция, откритият към съдбата на човечеството хоризонт, интернационалистичното светоусещане — всичко това ги характеризира трайно при безспорните белези на индивидуално творческо развитие. За тях литературният труд е преди всичко начин за участие в обществения живот, в решаването на национални и международни проблеми. Затова и времето ни — с характерните си възлания — налага променливия си облик в писаните година след година стихове, разкази, мемоари.

Не е излишно да се каже, че поколението на Давид Овадия имаше трудната съдба, както в други съзидателни дела, да участва и в изграждането на новата социалистическа литература, да мине през неминуемите мъчнотии на началото, през бесплодната ивица на литературния догматизъм. Обръщайки се към творческия дебют на поета сега, с голям риск да бъдем неправи можем да отделим собствената му неопитност от „младежката възраст“ на социалистическата ни литература, която имаше пред себе си не само широк път за възходящо развитие, но и напълно делничните възможности за едни или други, добри или лоши решения по основни творчески въпроси. Сега от разстоянието на годините за първата книга на Давид Овадия „Партизански дневник“ (1948) бихме казали, че тя включва преживени и затова — честни стихове, че в тях остава завинаги простият разказ за партизанското ежедневиe, описано в самото му протичане, описано от човек развълнуван, но не екзалтиран, уверен в делото си, обрнат към бъдещето, но още в кърватите сражения на настоящето. Такива книги са за уважение. Те безспорно са и обикновена начална литературна изява (показателна по отношение на творческата индивидуалност), но те са безценни преди всичко като документ за една епоха, като откровение за хората, разбрали как „историята пише се със кръв“. При такива книги изгубваме желание да търсим литературата и да преценяваме доколко е „претворена“ „поезията на борбата“. Но трябва да се отбележи, че такива книги поставиха важен за литературата ни въпрос — за значителността на действителния житейски „материал“, за силата на преживяното. За самите творци от партизанското поколение този въпрос щеше да застане с цялата си острота по-късно и всеки щеше да го реши по своему. Отсега — да прехвърлим годините — ще кажа, че Давид Овадия го реши категорично в полза на документалността — много по-рязко от Веселин Андреев с неговите разгънати платна в мемоаристиката, по-различно от Добри Жотев с неговите „Преживени разкази“ и очерци-обобщения, а също и от Емил Манов с неговото преминаване към белетристиката и съюзяването ѝ със страстната публицистика.

Като всички творци от своето поколение, изповядвайки преживяванията на бореца, поетът Давид Овадия носи искрата на първооткривателството. Той и такива като него ни повериха какво означава да прехвърлиш моста между тихия градски живот и „партизанския балкан“, как се разкъсваш между жаждата да живееш и увереността, че отиваш на сигурна смърт, по какъв начин можеш да убиеш в себе си страхливца и да се решиш на саможертва. От него и поети като него научаваме дали в едно сърце се вместили обич и омраза, дали жестокостта винаги е жестокост и дали справедливостта не остава място за съжаления. Нямаше къде — освен в стихове като неговите — да попаднем на страшните явки с предателството, на срещи с недочакалите майки, на стръмните пътеки, по които няма разминаване на врагове. Овадия създаваше отново света на великото класово сражение и сега само по навик можем да кажем „възпяваше“, защото неговото перо и тогава беше въздържано-строго, а гласът му доверителен, но без сантиментално многословие. В тези писани като дневник стихове е концентрирано огромното напрежение на едно военно всекидневие, което сам си е

избрал и което със суровите си повели отменя всичко незначително. А незначително за него е физическото изтощение, желанието да се стрееш, да се повалиш някъде за отдиш, да бъдеш сит; незначителна е мъката за родния дом, за майката и момичето; жалко незначителен е страхът да не те убият още неживял. . . Но всичко това „незначително“ съществува в душата на човека от партизанската колона, то съществува и в стиховете на поета заедно със значителното — вярата, съзнанието за дълг, комунистическата жертвот готовност. Много пъти авторът ще ни позволява да се убеждаваме, че героите стават герои, надмогвайки своите толкова човешки затруднения и слабости, ще ни позволява да присъствуваме на това „надмогване“ и така ще ни убеди, че се придържа към реалността, че не героизира. В „Партизански дневник“ са отбелязани твърде много събития от антифашистката борба, но никого за да се огласят стиховете с пукота на картеници и запълнят с ужасяващи зрелища, а за да се разкрие някаква действително произлязла човешка драма: обкръжават и убиват партизанин, промъкнал се да навести престарялата си майка; срещат се и решават, че не могат да се разминат партизанин и полицаи; пред гроба на седмина разстреляни агентът предлага предателство и живот на осмия. . . В стиховете на Давид Овадия има много клетви за вяност и много призиви за борба, но те са казани в самото изстраждане на вярата, в самото кръвопролитие на борбата. Конкретността винаги е била силата на този писател. Дори по-късно той не се амбицира да създаде обобщен образ на комуниста, но лирическият му герой много точно отговаря на характеристиката, дадена от друг партизански поет: „Какво да се прави — попаднахме в полицията. Това е най-малко чудно. Щеше да е чудно, ако никого не попаднем. Ще ни изтезават. Какво да се прави — не сме в църква. Ние ще мълчим. Разбира се, тук е най-подходящо място за мълчание. Ти може би няма да издържиш и ще направиш самопризнания. И това не е чудно. Чудно ще бъде, ако всички издържат. Ти си мислиш, че ако издадеш другарите си, ще те нарекат предател. Непременно ще стане така и няма да е чудно. Чудно ще бъде, ако не те нарекат предател, а просто неиздържал. Така е при нас, хората. А може и да издържиш — младостта има здрави нерви. Тогава ще те нарекат герой. Ти ще се гордееш със званието си. Нищо чудно. Чудно ще бъде, ако не се гордееш“ (Д. Жотев. Един комунист). По-късно — в мемоарната и документалната си проза — поетът ще продължава да се придържа към това виждане на положителния герой — виждането му в човешка противоречивост, сложност.

Оставайки верен на своята голяма тема, Давид Овадия запазваше ядрото на „Партизански дневник“ в последвалите стихосбирки. Новото в книгите му се отнасяше пак до класовата борба, пак до комуниста и „врага“. Бихме могли да се заинтересуваме как от дневника той премина към спомена за съпротивата, как в творчеството му зазвучаваха по-силно интернационални възбуждения и лирическият му герой се оказа с лице към борещото се човечество, ако не трябва да споменем един друг поет, който неочаквано беше започнал да се проявява в сборниците на бившия партизанин: поетът на любовното чувство, на тихата привързаност и дълготрайната нежност. И сега, прелиствайки десетината стихосбирки, ще откриваме стихове, запомнени кой знае как и дори без връзка с името на „партизански поет“, и ще уточняваме, че са писани, когато се смяташе, че не „отговарят“ на образа на комуниста, че не изразяват „типични“ за него състояния. Вярно, нарушават познатата схема:

Аз вярвам в мълчаливата любов. . .

Без думи, без красиви обещания,
без упреци, без молещи уста.

Аз вярвам само в нямото страдание,
в споделяния порив на кръвта.

Очи, в които погледът не гасне —
докосването нежно на ръце —
от клетви, от несдържан плач по-ясно
говорят на човешкото сърце.

Тя всичките прегради побеждава!
Тя, вечен огън и нестихващ зов!
Как нея ще отминеш, ще забравиш?
Аз вярвам в мълчаливата любов.

Такива стихове, писани през 50-те години, фактически обогатяваха предстатата за положителния герой на епохата. Между другото те показват, че новаторството на априлското поколение поети беше подготвено в недрата на предидишното, че поезията ни скъсваше закономерно с догматичното опростяване на човешкия свят. За самия Давид Овадия те не са случаен момент от биографията му, увеличават броя на сполучливите му творби, като се прибавят към неговата гражданска лирика и — уверена съм — имат значение въобще в напредъка му. Впрочем последните сборници — „Избрани стихове“ (1973) и „Белият снежен килим“ (1975) — издават тенденции към обновяване на „неговата“, партизанската тема, и то тенденции неразгърнати, да не кажа самоволно пресечени — разбирам колко властно новите жанрови интереси обсебват вниманието и времето на писателя. Но съжалявам, че Давид Овадия пише по-малко стихове. Неговите „Сън“, „Фрагмент“, „Белият снежен килим“, „Градчето“ са нещо ново в една вече трайна за нашата литература тематика. Времето е внесло корекции в поетическия изказ (в положителен смисъл), пощадявайки лицето на лирическия герой — то е все така жизнено-младо, неразколебано от съмнения и без сенките на резигнация. Колкото и малко да са новите поетически прояви на Овадия, по тях може да се съди как той решава въпроса минало — настояще, задължителен за творците от неговото поколение, преживели историческия прелом: за този поет вълненията от миналото са преките поводи за една или друга творба и като че поетическият интерес остава пак там — едно сражение, един подвиг, победа. . . Разбира се, сегашният Давид Овадия е здраво свързан с настоящето, но като поет „носи“ това настояще много дискретно — необичайни за него са среднощните разговори с оживелите паметници, художествено осъществяните срещи на хора от двете епохи и въобще липсва у него оня патос на строгото съизмерване на епохите и поколенията (нещо, което намираме у Емил Манов, да речем, или у Добри Жотев, а и у редица автори без толкова преки впечатления за антифашисткото време).

Давид Овадия може би така и щеше да си остане в българската литература — партизански поет, — ако през 1970 г. внезапно не беше се появила малката книжка „Менахо или терористът“ с пояснението „документална повест“. Наистина партизанските спомени на Овадия вече бяха излезли. През 1965 г. в поредицата „Чавдар“ беше отпечатана „Август, август“, през 1969 г. получихме второто ѝ издание — бихме казали, всичко върви, както си му е редът. Спомените трябваше да бъдат написани, те бяха нормално обществено задължение за един пишещ с подобен житейски път. Но „Менахо“ можеше да не бъде написана. Този тип „документална повест“ беше откритието на Давид Овадия, тя бе създадена по дълбоки вътрешни подбуди и съображения. „Каква чудесна повест, какъв роман може да се напише върху тези материали“ — приключва книгата си Овадия, след като не е написал нито единото, нито другото, а е оставил единствено свидетелите и документите да говорят, и все пак обяснява: „Но една мисъл ме възпря, няма ли да каже читателят — авторът съчинява, авторът измисля.“ Ето какво не иска да допусне писателят. За него краткият живот на Менахо Менахемов е толкова ярък, че не търпи никаква измислица, толкова

съдържателен, че поразява само с наслагване на фактите. „Книгата за теб трябва да бъде без капка лъжа. Като твоя кратък и трагичен, но чист и честен живот.“ Без да отменя за в бъдеще правата на романиста, Овадия успя да очертае незабравимото лице на пловдивския ремсисст единствено с изнесени от другарите му факти и впечатления, като прибави жестоки сведения от полицейския архив. За себе си писателят изглежда откри плодотворен подход към близкото историческо минало. Защото независимо от преиздаванията на „Август, август“ — мемоарите, през 1978 г. беше отпечатана нова „документална повест“, която направи огромно впечатление — „Леваневски“. Тя безспорно съдържа опита на „Менахо“, но за автора е била безкрайно по-сложно изпитание. Между легендите и слуховете, из полицейските архиви и съдебните документи, от противоречивите спомени за този „средногорски герой“ или „криминален тип“ Овадия трябва да извлече чистата истина за двадесетинагодишния Запрян Георгиев Фазлов, командир на Стрямската чета.

„Известно е, че поради изключителната си смелост в сраженията и невяротно дръзките акции Леваневски се ползуваше с огромен авторитет и уважение сред партизаните от Средногорието. За подвизите му се носеха легенди, за него се пееха песни. От друга страна, недостатъчната му политическа зрелост, стихийният му необуздан характер бяха причина някои другари да бъдат резервиран, да проявяват отрицателно отношение към този 21—22-годишен селски момък“ — това е извадка от скромната „Бележка на автора“ в началото на книгата. Продължава така: „В някои мемоарни книги, издадени в първите години след Девети септември, едностранчиво, субективно и невинаги добросъвестно се описваше дейността на Леваневски, преувеличаваха се грешките му, приписваха му се несъществуващи вини. Постепенно в съзнанието на читателите се наложи един исторически неверен образ на Леваневски.“ По-нататък авторът подчертава, че се стреми да бъде обективен и признава, че той самият е бил несправедлив към Леваневски. Стремешт е ясен: „Да разреся натрупаните заблуди, да възстановя историческата истина.“ Цитирам авторските обяснения, защото след уводната бележка Давид Овадия повече не се намесва в изграждането на реалния образ на героя — не се намесва поне чрез словото си. Дава думата на преките свидетели за драматичните събития от 1943—1944 г., на документите. В същност „повестта“ е един безценен сборник от взаимно допълващи се спомени за възлови моменти от живота на героя, спомени, които, дори противоречейки си в отделни моменти, уточняват действителните прояви на лицата, техните характери, събитията. Самият замисъл на книга като тази е многозначителен — самото осъществяване — от написването до издаването, е показателен обществен и литературен факт. „Леваневски“ говори за правата на историческата истина в нашето общество, за високата стойност на комунистическата чест. Не мога да нарека малката документална повест книжовен труд — тя е преди всичко граждански подвиг на автора си. От смелата мисъл да отхвърли всички натрупани заблуди, през дългото събиране на факти, до трудното убеждаване на хората с противоположно мнение — всичко говори за съвременна комунистическа позиция на автора, и то позиция, активна до всеотдайност. Пак ще запитвам — в това дело кое за Давид Овадия е важно: миналото или настоящето, мъртвият герой или живите, заблудени съвременници. И пак си отговарям — настоящето, неговото пристрастие към суровата истина е някъде дълбоко в предисторията на книгата, безспорно то е направило възможен новия, достоверния портрет на Леваневски. В самите спомени за героя днешният ден не се налага — нито в съпоставителен, нито в друг план — в спомените, в разказите на различните хора е все миналото, все тогавашните участници в сраженията. Насищането на „миналото“ със съвременни проблеми и тук, както и в поезията, за Давид Овадия не е характерно. Затова остава впечатлението, че кни-

гите му „разказват“ за миналото, а не извикват миналото на среща със съвременността. Срещата става не в текста на книгата — след него.

Въпреки растящото богатство на мемоарно-документалния жанр в литературата ни Давид Овадия не е между авторите, който ще се загуби между многото имена. Достатъчни са книгите за Менахо и Леваневски, за да познаем писателя, заинтересуван от определен тип личности — това първо. И у Менахо, и у Леваневски ще открием черти на легендарните българи от ранга на Ботев и Левски. Документалистът Давид Овадия като че има способността да превръща безименните в именити личности, да показва истинските измерения на хората, участвали скромно, анонимно в борбата. И друго характеризира документалиста Овадия — неговото насочване към трудни и все по-трудни случаи, към осветляване на исторически моменти усложнени, неясни, спорни. Това го ангажира напълно. Той поема сериозна отговорност. И трето — нещо, което стана особено очевидно при повестта „Леваневски“, но се долавяше още в „Август, август“, а обещава да бъде потвърдено от изследването за съдбата на антонивановци: Овадия сега вижда антифашистката съпротива в нейната вътрешна сложност — и сложност от срещата, сътрудничеството и неминувемите противоречия на различни човешки характери, и сложност от множеството проблеми на едно такова грандиозно социално движение (а те са и тактически, и идеологически, и психологически. . .). За автори като Давид Овадия нелегалното революционно движение представлява извънредно богат минал живот, чието проучване и осмисляне продължава да бъде актуално, защото този „минал“ живот се влива естествено в настоящето.

Да навлизах в света на документалиста и мемоариста Овадия е извънредно интересно. А той е „скромен“ мемоарист. Няма по-подходяща дума от тази. Той не желае да ни разкаже повече от това, което наистина помни, а и от него избира най-значителното. Няма амбиция да създаде широко платно на народната съпротива. Нито да спомене всички лица, които е срещнал. В мемоарите му липсва онова, което наричаме „белетризация“ и което превръща спомена в подобие на разказ, понякога за добро на читателя, но винаги във вреда на историята, защото при такива мемоари никога не знаеш къде свършва истината и къде започва „допълващото“ въображение. Него можем да обвиним, че е прекалено кратък — „Август, август“ е книгата за последните месеци на партизанското движение, отнася се до живота на един партизански отряд, а последната ѝ част представлява връщане на автора към ремсовата младост в Пловдив. Напълно очевидно е, че мемоаристът разполага с преки впечатления от драматични, решителни и исторически значителни събития, които друг на негово място би развил в интригуващо и много по-обемно повествование. Срещите му с хора от различни кръгове и с различни характери, съдби в общата борба също стоят извън всяко съмнение. Колко „материал за представяне на човека в моменти на сурови изпитания, колко възможности за създаване на „образи“! Нима мемоаристът Овадия смята, че по-рано, като поет, е направил всичко за разкриване душевността на човека в съпротивата и сега — в прозата — няма защо да се повтаря? Едва ли има такива съображения, още повече, че при цялата съдържаност на разказвача в спомените „Август, август“ има запечатани образи на хора, погледнати проникновено, без идеализация, в тяхната противоречивост. Лаконизмът по-скоро издава голямото уважение на мемоариста към факта и ако сме внимателни, в мемоарите на Овадия ще видим следващата крачка — към документалиста Овадия, т. е. към книгите за Менахо Менахемов и Леваневски. Като че ли писателят е сметнал „Август, август“ за една по-обща картина на преживяното и е предал вече перото на документалиста да извлича от тази обща картина значителни лица, да ги осветлява по-обстойно, и то с недвусмислените показания на документа. Менахо е „припомнен“ в „Август, август“, но документалната

повест за него е нещо ново — тя поразява. За всекиго е ясна другарската обич, с която авторът мисли за своя загинал съратник в ремсовата борба — тази обич и дълбокото съжаление за смъртта на един чудесен човек намираме и в мемоарите на Овадия, и в повестта. Но в документалната повест е поразителна срещата на тази другарска привързаност с безпощадните изисквания на борбата; на младежката чистота и всеотдайност с нечовешкото преследване и унищожаване на борците. Без документите Овадия нямаше да постигне това контрастно извеждане на светлия образ на героя върху фона на мрачното фашистко минало и едва ли щеше с такава сила да предаде на читателя усещането си за една огромна загуба и съзнанието за подвиг. Леваневски също е споменат в мемоарите. Но след тях вече у автора е напълно съмнението в собствената правда, лицето на Запрян Георгиев Фазлов все повече е задържало тревожната мисъл на писателя върху себе си, откроявало се е и е наложило отделно проучване — да, точно проучване — и е дало основата на новата документална повест. Авторът си определя крайно ограничено присъствие — само като един от преките свидетели за поведението на Леваневски — извадките от своята мемоарна книга цитира, както цитира извадки и от книгата на Слави Чакъров „В огъня“ (1969), без повече права за характеристика на героя от всички други участници в припомнянето на събитията. Документалистът Овадия се лишава от правото да „тегли чертата“ под всичко, разказано от другите, да направи изводите и да приключи спора. Той оценява високо две неща: субективните спомени — като път към обективната истина и възможността на читателя, зрелостта му, по-точно да направи сам равновесие от различните мнения. Много точно се съобразява с действената сила на преките свидетели. И максимално ангажира вниманието на читателя — прави го свой страстен сподвижник в издирването на истината. Едно напълно съвременно отношение към читателя. . .

След всичко казано как да разбираме все пак онова стихотворение „Отдавна аз съм мъртъв. . .“? Мисля, че това е една от най-силните творби на поета за раздялата. И безнадеждността е надмогната, и ужасът е победен, и смъртта е отблъсната — но раздялата се е състояла. Другарите, с които заедно си бил в ужас и безнадеждност в обръча от врагове, са останали завинаги там — ти единствен, още с мисъл при тях, си направил отчаяния скок през куршумите, втурвайки се към живота като че запратен от тях самите в едно бъдеще, където те няма да присъствуват. И ти заживяващ в това бъдеще, недосегаем за низкото, неуязвим от подлото — а в същото време си и мъртъв, ако под „мъртъв“ разбираме да си отново под Свежен, отново при другарите, отново с о б щ и т е надежди и ужаси. Стихотворението не е отчаян вопъл за приобщаване в смъртта — то е ужасна болка от раздялата, непоносимост за раздялата, война срещу раздялата. И ако в състоянието на лирическият герой се налага мъката за оставените под Свежен мъртви другари, то дълбоко у него се долавя съзнанието, че в сегашния живот той има една нова общност със загиналите — общата недосегаемост за низкото, общото участие във великото дело на революцията. А такива преживявания са характерни за поезията и прозата на Давид Овадия, те са жизнени по същество, литературно плодотворни.

ПОНЯТИЕТО ЗА АВТОРСКАТА ЛИЧНОСТ ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

ЛЮДМИЛА БОЕВА

Едно от характерните качества на старата литература е анонимността, отсъствието на понятието за автор и за индивидуален авторски стил. Старите автори почти никога не поставят името си под своите произведения, не съобщават никакви данни за себе си. Не авторската принадлежност, а жанрът на паметника определя литературния стил на произведението. В древността авторите си изработват и традиционен тип поведение, обезателно предписващ им преувеличена скромност, изявления за грешност, неученост, неспособност да напишат своя труд в съответствие с високите изисквания на читателя или със значителността на избраната тема. В житията става особено честа формулата за „самоприизяване“, когато авторът сравнява делото си с подвизите на възпявания светец, и принизявайки себе си, чрез контрастното съпоставяне още по-ярко прославя свой „свят“ герой.

Отличително свойство на новата литература е нарастването на личностното начало в нея, оформянето на развит авторски стил. Заедно с интереса към човешката личност през периода на Възраждането във всички литератури, в това число и в българската, възниква новото схващане за образа на повествователя и по-широко — за личността на твореца изобщо. Разбира се, всяко понятие преминава през период на възникване, оформяне и накрая на широко разпространение. Не е безинтересно да се проследи еволюцията на едно от основополагащите понятия на литературната теория — понятието за авторската личност — в процеса на растежа, развитието и формирането на българската възрожденска литература, в хода на оформянето на миогледа и творчеството, на литературните, публицистичните и критическите възгледи на българските писатели от сложната, противоречива и необичайно привлекателна възрожденска епоха.

Литературата на Ренесанс в Западна Европа е белязана с особен интерес към човешката личност. Освобождението на човека от оковите на схоластиката, суеверията и аскетизма е главна задача на европейските хуманисти. В славянските страни, където възрожденските проблеми се решават с временно закъснение, в процеса на едно ускорено развитие, Възраждането фактически се слива с Просвещението и барока, сантиментализмът трудно се отделя от предромантизма и романтизма, а на смяна на просвещенския реализъм с енергични темпове шествува реализмът; в славянските литератури, в това число и в българската, интересът към човека, борбата за освобождение на личността решително се измества от интереса към положението на цели нации, към борбата за освобождение на своя народ. Затова и проблематиката за човека, за неговото постепенно самоосъзнаване като свободен човек, като член на нацията и народа, като човек-борец, воюващ за освобождението на народа, е повлияла по характер-

рен начин върху всички други въпроси и проблеми, решаващи се по това време, а значи — и върху осъзнаването на авторството като такова, върху формирането на образа на повествователя, върху решаването на въпроса за твореца и за неговата служба на народа чрез литературно дело.

В преходния период от старата към възрожденската литература Паисий Хилендарски и Софроний Врачански запазват много от старите традиции в трактовката на проблема за автора и в същото време vyplъщават в нея нови подходи. И двамата въвеждат в произведенията си старата формула за „самопринизването“, но влагат в нея ново съдържание. Те все още не осъзнават значението на своето авторско „аз“, всъщност се подценяват, Паисий ни осведомява за своята необразованост, за това, че не е учил нито граматика, нито светски науки, че не се е старал да пише по законите на граматиката, а е написал просто за простите българи. Софроний постоянно подчертава своята грешност, слабост, скромност. И у двамата е налице сложно съчетаване на традиционните обрати с реалността, с действителната правда: наистина Паисий явно не е изучавал светските науки, в книгата му ще се намерят достатъчно прегрешения против строгите правила; Софроний е бил убеден, че е нарушил своя дълг, като е оставил паството си и е избягал в свободните румънски земи след страшния, мъчителен робски живот. Изкупление на този грях става написаното от него житие. Новото съдържание през цялото време прозира през традиционните формулировки; зреще по зреще нараства и новаторското за онова време схващане за писателски труд и задачите на автора от двамата просветители. За главно достойнство на всички описани от него светци Паисий счита книжовните занимания: „много книги привелъ на български языкъ“ — пише той за Теофилакт, „много книги написалъ“ — за Евтимий Търновски. Ценността на книгите и писателството за него е безусловна. Да намери нужните книги, за да събере и напише своята история — това е главната цел на собствените му пътешествия, на всичките му трудове: Азъ зрѣхъ

по многихъ книгѣхъ“, „Азъ вси стѣгорскѣ манастири истражихъ... такожде по Болгарѣа по много мѣста“ и „въспрѣихъ трѣдъ много“ за народната полза. За Паисий е ясна и обществената полза на неговия труд, целта и задачите на писателството: „на простимъ болгаромъ просто и написахъ“, „снѣдаше ме ревность и жалость по рода своего болгарскаго, защо не имѣтъ история...“ Уважението към писателския занаят се долавя и в думите му за неговите предшественици: „иже деаѣмъ мѣра сего писаха, и не дълго время поживше... на долгое время писаниа ѿ сихъ оставиша.“ Той с гордост причислява и себе си към тяхната редица: „Тако и азъ вамъ написахъ по редѣ.“

За своя народ пише и Софроний Врачански: „азъ смиренний сос божия святая воля подканихъ ся и изписахъ по всехъ недѣляхъ четомая евангелія — пише той в Поканата за издаването на „Неделника“, — ... да разумява и прости, и неуки чловеци, и жени, и деца...“ И той знае общонародното значение на своя писателски труд: „това добро общее за всего болгарскаго народа“. Той оценява по достойнство и личния си принос. Нека под перото му пак да звучи старата формула — Софроний не забравя да отбележи също и новото просветителско значение на своята дейност: „того ради потрудихъ се азъ грѣшникъ“, и отново: „що досега такава книга по болгарский простий языкъ на света не е била!“ Книжовното дело е по-важно от манастирите, по-важно от пътуванията до Света гора. В писанията на Софроний ще намерим истински химн на науката, учението и книгите. Етикетността на старите формули у Софроний се подчертава още повече от факта, че той е бил образован и изключително учен човек за своето време и за своята среда и прекрасно е разбираал това. Той се е учил и на философия, и на гръцки език — отбелязва Софроний в самото начало на своето жи-

тие, — и простите, неграмотни свещеници го ненавиждат за това, а народът го счита за философ. Бидейки дълги години проповедник, Софроний тълкува като писмена проповед и своя писателски труд: „ако не би възможно мене да казвам имъ сас оуста моа да чвѣтъ отъ мене грѣшнаго нѣкои полезное поученіе, а тѣ да прочетѣтъ писаніе мое и да оуползветса. . .“ Писателят при него често се слива с проповедника. В книгата си Софроний не пише нищо за писателски занимания, не споменава за срещата си с Паисий, но разказва много за своята проповедническа и учителска дейност. Както и Паисий, той добре знае значението на своя труд, но не счита за необходимо много да се разпростира за личните си усилия, съхранявайки традиционната скромност. Впрочем вече един така често повтарящ се надпис — призивът да се четат и преписват техните книги — винаги подчертава вярата в нетленността на делото им, която не напуска първите български писатели на новото време.

Без да се гледа пълното отсъствие на писателски амбиции и на дълбоко схващане за авторското призвание, Паисий и Софроний създават и въвеждат в българската литература и първите представи за личния авторски стил. И двамата не избират случайно жанра на своите произведения: Паисий програмно заявява за желанието си да напише именно история за българския народ, Софроний пише житие-автобиография, печата за своя народ първата книга с неделни поучения на новобългарски, на разбираем за всички прост език. Призивът към простота постоянно се повтаря на страниците на писанията им. Простотата и краткостта се превръщат в главни отличителни белези на тяхната писателска позиция, на авторския им стил. „Но тук написах накратко“, подчертава Паисий — той се бори за „проста реч“. Софроний постоянно отново и отново повтаря, че превежда от гръцки на прост български език. Той избира за себе си жанрове, типични за старата книжовност: житието, дамаскинарския сборник, проповедническата книга, но като че ли ги опростява, изпълва ги с жизнено съдържание. От стария житиен жанр се формира новата светска историко-психологическа, автобиографична повест, написана кратко и просто за полза на българския народ. Под перото на Паисий и Софроний се оформя концепция за авторския стил като поучителна норма за бъдещите последователи и продължители, където високият „разум“, ползата от делото изискват простота и краткост на „словото“.¹

И наистина същата тенденция можем да проследим у продължителите на Софрониевата традиция — книжовниците Йоаким Кърчовски, Кирил Пейчинович, Анастас Кипиловски. Същата мисъл за понятността, за разбираемостта на езика като основен критерий за полезността на техните съчинения преминава през всичките им писания.

Увереността в правотата и необходимостта, в богоугодността на делото им сближава Паисий и Софроний. Без да осъзнават значението на своето авторско „аз“, писателите от преходния период към новото време вече оценяват подчертано високо делото си, посвещават го на своя народ, виждат новаторското, общественото значение на писателството си.

Повишаването на ролята на индивидуалното творческо начало проличава още повече през следващия действително просветителски етап от Българското възрождане. Такива писатели от онова време като Петър Берон, Неофит Рилски, Бозвели, Фотинов, Априлов и др. са едновременно публицисти и филолози, литератори и учени, писатели и обществени дейци. Почти всички не са осъзнавали себе си като творци, считали са се за просветители и народни наставници. Те най-

¹ Срв. А. Н. Робинсон. Зарождение концепции авторского стиля в украинской и русской литературах конца XVI—XVII в. — В: Русская литература на рубеже двух эпох. М., 1971, с. 33—83.

много ценят просветителската полза от трудовете си. Оставайки си просветители по мироглед, те развиват в българската литература възникналите под явното влияние на западните, на гръцката и руската литератури направления на класицизма, сентиментализма и просветителския реализъм. Последният е особено характерен за групата писатели, работили в България. За класицизм и сентиментализъм може да се говори само в литературата на българската емиграция.

Продължител и ученик на Софроний Врачански е класицистът Димитър Попски, написал през 1813 г. „Ода за Софроний“. Показателно е, че и той съвсем не цени писателските заслуги на своя патрон, разглеждайки го само като църковен деец и патриот. И самият той, ако се съди по идейната насоченост и по съдържанието на одата му, е бил просветител и общественик-патриот. Като говори за турското нашествие, той, както и Паисий, най-много съжалява за унищожените книги: „Царски, архиерейски доми и книги изгорени, чин духовний и властелински изсечени!“, и за погиналата слава на българския лъв.

Само в посвещението, написано в края на одата, звучи личното слово на автора. Попски съзнателно избира стихове за прослава на своя пастир и учител, моли го да го укрепи по писателския път. Но не може да не присъства и отнекът на старото „самопринизяване“. Одописецът говори за „малих моих опитов“, „кратких стихов“, но и за своя труд, който счита достоен за благославяне.

Съзнателно избират жанровете и начина на написване на своите произведения и следващите български просветители. Критерий винаги става степента на полезност. Оттук и разпространеността на учениите, чисто филологически занимания, създаването на буквар, на граматика на българския език, на правила и основи за училищно обучение. В литературата през това време първенстващ жанр става публицистиката, нейното развитие е поддържано от разцвета на печата, от възникването на вестници и списания, преди всичко извън границите на българската територия. На техните страници в продължение на целия век се водят дискусии, пламенни спорове за начина и целите на обучението, за методите на формиране на новата учебна система, за това, какво и как трябва да се превежда на български език, накрая за това, каква в същност трябва да бъде новата българска литература, по какъв път трябва да върви напред българската нация и т. н. В пламъка на споровете, в треската за построяването на новото здание на бъдещата българска държавност и новата култура частният въпрос за ролята на автора, за смисъла на писателското послание остава временно встрани. Не може да се говори през това време и за съзнателно формиране на индивидуални авторски стилове: особеност на всички писания от този период е публицистичността, дидактичността и тенденциозността. Присъщата на всички просветители увереност, че литературата трябва да служи на целите за обучение на масите и на тяхното възпитание, се отразява и в абстрактността на героите им, служещи изключително за пряко изразяване на авторските идеи. Първите стихотворци от това време все още варират религиозната тематика, широко използват християнската символика. Житийният жанр е все още продуктивен дори до 30-те години на XIX в.² Всичко това затруднява въвеждането на новия, индивидуализиран авторски образ.

Даскалската поезия е напълно тенденциозна — най-често това са дадени в лошо римувана виршева форма просто призови да се просвещава, да се учи човек. Формата от първо лице почти отсъства: и героят, и авторът са пределно обобщени и типизирани. Стефан Изворски в своето „Възрождение на Тулча“ се възторгва:

А за школи днес желаят
да спомогнат юнашки!

² Сръ. Георгий Гачев. Ускоренное развитие литературы М., 1964, с. 10.

Толкова лесно осмиваният Кръстю Пишурка възкликва в „Плач Вратци“

Кой български добрий просветител
да намерат сега за учител?

Йордан Хаджиконстантинов-Джинот прославя:

Габровската гимназия славим,
защо е първа в България хвалим. . .

...
Благоже вам, учители сладки,
добродушни трудници Болгарски.

Но формирането на нови естетически идеали, на нови чувства и отношения заставя и тази група писатели да се замисли над своето послание. В стихотворението „Утешение“ Кръстю Пишурка изброява литературните си учители. Той е търсил утешение у Байрон, Волтер, Петарка и Милтън, но го е намерил в псалмите на Давид. Нещо като търсене на литературни образци:

Све съм редом аз превърнал
къде каква найдох книга, —

и честното съзнание, че най-близко му е религиозното направление:

О, Давиде, тебе камо?
С твоята песен ти ми стигни,
тебе ще чета от сег' само —
ти ми горка тъга дигни!

Известният популяризатор на исторически знания Анастас Кипиловски, убеден в действената полза от историята в развитието на националното възраждане, въвежда в своя превод на „Всеобща история“ в речника на чуждите думи понятието „стихотворство“ и размишлява над него. Той още не се чувства в пълна степен стихотворец, а само преводач, съставител, и все пак се грижи как да предаде правилно стиха, какви правила следва да се изработят и съблюдават за съответната стихотворна форма: „... аз преглеждам, че в нашият език нема равноокончателни песни, каквото тези стихови, но пазят чет на слозите. . .“ Размишлението, теоретическите разсъждения завършват с неочакван взрив от чувства, авторът си спомня за себе си и изказва своите заветни желания и патриотични чувства: „Ах! Колко желая да сабира няколко песни болгарски да ги издам на печат!“ По-късно тази благородна задача ще бъде изпълнена от Братя Миладинови.

Независимо от известния средновековен синкретизъм, от неумението да различава науката от литературата и изкуството, от еднакво възторженото отношение към историята, географията, българската граматика, накрая — и към литературата и стихотворството, Кипиловски вече добре разбира какво е това авторска принадлежност и какви са правата и задълженията на съвременния автор, на поета. Като препраща събраните от Кипиловски и Георги Пешаков за Юрий Венелин български песни, в писмото си до него Васил Априлов предава съвместната им молба народните произведения да се различават от стиховете, съчинени от самите тях: „Желанието им е при печатането да се означава съчинителят.“ Те вече имат и самочувствието, и честолюбието на българските писатели от новото време.³ За това пише и самият Пешаков в послеслова към своята възхвала в чест на Венелин, когато го моли „записати на всякого името“, „которое ест нужно литератури!“ Не може да не се подчертае като особено ценно това, че „самочувствието на българския поет и просветител“ е ярко изразено

³ Трендафил Кръстанов. Георги Пешаков и началото на новобългарската поезия. — В: Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX в. С., 1980, с. 148.

именно от Пешаков, писал стихове на гръцки, румънски и сръбски освен на български, внесъл принос в културата на няколко балкански страни и въпреки всичко чувстващ се представител на „чада български“.⁴

Изразяването на собствените чувства и размишленията над авторското послание започват да се появяват у такива предшественици на сентиментализма като Константин Огнянович и у първите български сентименталисти. Още в заглавието на своето „Житие светаго Алексиа, човека божия“ Огнянович говори за себе си и за своите лични чувства: „... посвѣщено на синове и чада български изъ презѣлна любовъ ѿтъ Константинѣна Огняновича родомъ Сърба“. Особено ценно е неговото предисловие към житието, в чийто патриотичен дух се усеща Паисиево влияние, освен това тук отново се изразяват авторски чувства, дори нещо повече — дава се образът на автора, готов да се пожертвува за благополучието на българския народ. Това е още много далече от осъзнатата революционна жертвеност на Ботев и апостолите на Априлското въстание и все пак това са първите крачки по същия път. „Благоразумни читатели, прелюбезни мне българии!“ — се обръща Огнянович — „Аз сам оный истий, кой помежду вас живѣх и свое благополучие на жертву вашему благополучию всеусердно принесох.“

Огнянович съобщава някои сведения за своята биография, спомня си, че е учителствувал при много тежки условия, търпял е гонения, седял е във видинския затвор; българите, на чието просвещение той така иска да служи, не са го разбирали и дори са го преследвали. Всичко това би могло да доведе до пречупване на неговия мироглед и до отказ от предишните високи цели. Пред нас е обрисуван интересният образ на автор, който не се осъзнава като творец, но работи усърдно на нивата на просвещението и вече разбира значението на своя личен принос, на своята жертва.

Осъзнаването на авторската личност се проявява по особен начин у продължителите на Паисий по линията на историческото просвещение на България — у такива като Христати Павлович. В „Царственик или история българская“, в своята компилативна славянобългарска граматика Павлович се подписва с пълното си име със съзнанието за собствено достойнство и заслуги: „Аз же останувам в Свищов желател българского просвѣщения Христати Павлович“ или „един най-великий на вашето просвещение желател“. Нещо повече, той може би за първи път в българската писменост употребява думата талант, говори за себе си като писател и за любовта на младежта към неговите произведения: „Никога не крия своя талант — пише той, обръщайки се към „прелюбезната и преблага юност“, — но винаги, като съчинявам или превеждам полезни за тебе книги, не щадя нито труд, нито здравие; а най-паче като гледам как ти мене имаш на голяма почит и най-усердно от всички други писатели български ме приемаш.“ У Христати Павлович е налице явна преходност на терминологията — от една страна, тя е типично просветителска: ползата от книгите, „списователството“, от друга, присъща е на по-късния романтичен начин на изразяване: талантът, любовта на четящата младеж, индивидуалността на талантливия писател.

Просветителите започват по-често да пишат за себе си в първо лице, могат високо да оценяват своя труд, своя литературен просветителски принос, но почти никога не употребяват думите талант, индивидуалност и подобни. Например Емануил Васкидович пише за своя принос, но се оценява изключително като български просветител: „Аз дадох голѣмо разпалване на нѣжното юношество и примѣръ на околните мѣста и градове, които по онова врѣме нито на ум им ухощаде, че освѣн училища и учение нищо друго не е възможно

⁴ Трендафил Кръстанов. Георги Пешаков и началото на новобългарската поезия. — В: Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX в. С., 1980, с. 148—149.

да изкорени от бедното ни отечество многогодишно невежество. . .“ И той дава в произведенията си някои автобиографични сведения, преди всичко в брошурата „Прескорбное оправдание“. Учителят, даскалът, но и по-широко — наставникът на младежта — постоянно си пробива път у него в авторски облик. В „Славеноболгарское детоводство“, в буквара, в учебните пособия, съчинени за българските деца, Васкидович продължава личния, но много нравоучителен авторски тон, често му се удава да предаде точно разговорната реч, тона и маниера на даскалското обръщение към учениците. Например така се провежда обучението по стихотворство: „Аз тука не ви принуждавам да внимавате на окончанието; но по-добре гледайте мярата за стихове. . .“, или: „Аз не ша ви говоря тука колко видове стихове има и как се правят: когато научите езикат си добре, тогава ще ви ся покаже как и стихове да правите.“

Учителският маниер, авторският даскалски стих е присъщ на мнозина писатели-просвещенци. Рационализъмът, философията на класицизма, неговата стилова концепция са близки на енциклопедиста Петър Берон, който се старае да пренесе с помощта на своя буквар опита на по-напредналите страни в България и да облекчи обучението на българските деца. Критерий за всичко у него е разумът, разсъждениято. Като се грижи за разбираемостта, той се стреми да пише просто и кратко: „гледах да ги напиша, колкото мога просто, щото всякий да ги разбира; а които речи ми ся видяха май мъчни, гудих приградени и турски. Всякий, който види тъзи книжка, надея ся да ся зарадува, а най-много учитилите. . .“ В думите на Берон звучи и старата традиционна формула на излишната скромност, но и увереността в полезността на своя труд: „Ще се трудя да съм и отвятре и отвян добър, смирен, кротак, целомудр и благочестив, щото моите работи да стават примери на моите ученици. . .“ Той искрено, безкрайно съжاليا „несчастлиите деца“, „горките деца“, които „напрасно муки теглят“ по училищата „с толкози страх и треперание“; да им покаже „прав път камто учението“ е главната цел на цялата му дейност. Писателят-учител, приятел и наставник на учащите се е идеалът за Берон.

Увереността в потребността от техните трудове, желанието да бъдат наставници на новото поколение, участници в просвещението на своя народ обединява произведенията на Неофит Рилски, Васил Априлов, Константин Фотинов и др. „Потребна е от всичко най-перво една граматика на нашият матерний и природний язык“ — пише Неофит Рилски, занимавайки се със създаването на славянобългарска граматика. Да даде наука и просвета на своя народ, за да застане и той в числото на равноправните нации в Европа: „Да се покажеме и ми, защо сме на тоя свет словесни, и да оставиме знак (нишан), защо сме били на тоя свет“ — пише К. Фотинов в „Предисловие любочитателем“ (сп. Любословие, 1844). Равносметка на всичко представляват думите на В. Априлов. В „Денница новоболгарското образования“, като оповестява началото и развитието на образоваността в България, желяйки да покаже на целия свят и преди всичко на Русия нова България, Априлов с гордост се причислява към пионерите на това дело: „Нека ми бъде позволено аз да дам първия пример за това.“ По-нататък той продължава: „Моето желание не е да покажа своята ученост и да мина за писател — аз не жадувам за тази слава. Моето желание, моята цел се състои в това: да бъда полезен на моите съотечественици. . .“ В думите му в обобщена форма се изразява общото отношение на просветителския етап към проблема за авторството и твореца. Не лаврите на успеха, не авторската слава, а ползата от делото им — ето за какво се грижат тези писатели.

Може би най-значителен и интересен от тях е Неофит Бозвели. Сред всички просветители той удивлява с разнообразието на използваните от него публицистични и литературни жанрове: стихове, проза, литературни диалози, про-

поведи, послания, накрая — и мемоари, дневници, биографии-жития. Въпреки абстрактността, реторизма, известната грубоватост и донякъде художествената необработеност на много от писанията му, вече самото разнообразие на използваните от него жанрови форми, при явното влечение на таланта му към типа диалози, говори за порасналите литературни възможности и повишените художествени вкусове. Бозвели няма амбициите на художник, по-скоро, както и Софроний Врачански, той се смята за проповедник, а също, както и всички негови съратници, за просветител. И за него е важна преди всичко ползата от делото. И все пак авторският образ явно се разширява, нарастват моментите на самоанализ, писателят показва по-широко на читателя своя облик, отново и отново настойчиво възникват автобиографични нотки дори в не мемоарни произведения. Тук са важни и неговите поетически импровизации, жанр, разработен по особен начин от Бозвели и също свидетелстващ за растежа на писателските възможности във възрожденска България. По-близък до бароковия маниер, за да изобрази символично красотата и широтата на писателския талант, Бозвели прибягва до образа на чудесната сила: „трябва да имам небето за хартия, морето за чернило и Матусаловите години, и да призова из стихотворците боговдохновеннаго царя пророка Давида, чуднаго Гомира, дивнаго Виргилия, чудеснаго Овидия и плачевноридателя йерусалимского пророка Йеремиа, за да ми спомогнат. . .“ В пантеона на литературните помощници с типично барокова широта са смесени библейските пророци и античните класици. Вече това, че той търси такава опора, че изобщо придава значение на литературната образованост, на световната традиция, е голяма крачка напред във формирането на българската литература.

Но едва като се започне от романтизма и в периода на прехода към критическия реализъм интересът към писателската личност, осъзнаването значение на авторството, схващането за природата на художествения талант става наистина дълбоко. Именно в творчеството на романтичните творецът предизвиква особено внимателен интерес, субективното, индивидуалното занимава писателите повече, отколкото обективното, човекът е рязко отделен от колектива, а творецът по силата на своя талант е поставен над света, над своя народ. В последния период на Възраждането у писателите-реалисти, мнозинството от които стои на позициите на революционно-демократическия мироглед, формирал се в много отношения под влиянието на руските революционери-демократи, обектът и субектът в творчеството започват да се сливат, между тях съществува хармония, а „литературата се ражда като особена поетическа сплав, където писателските биографии допълват художествените образи, а художествените образи хвърлят ярка светлина върху личността на своите автори“⁵.

Съзнателното отношение към моделирането на авторската личност започва от романтизма, цялостният реалистичен образ на писателя-творец се създава от реалистите, а описанието на чувствата и преживяванията, на своеобразното светоусещане на талантливо пишещия човек се появява още на страниците на сантименталните произведения. Сантименталният авторски маниер се проследява особено ясно в пътните бележки на Найден Геров, а в неговата леко фолклорно обогатена поема „Стоян и Рада“ може да се говори по-скоро за предромантизъм. Неслучайно именно от нея някои учени започват в същност художествената литература в България.⁶ В посвещението към нея, като рисува чувствата, заставили го да хване перото, поетът за първи път употребява термина, толкова обикнат после от романтиците. За първи път в българската литература пред нас е не просто образът на автора, а образът на вдъхновения поет,

⁵ П. Диневков. Човекът на Възраждането. — В: Очерци за българските писатели. Ч. I. С., 1973, с. 103.

⁶ Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 283.

носещ „песни красни на весели честити дни!“ в дар на своята любима. Поетът говори за себе си в посвещението: „... а вдохновен с любов аз жива, в душа си вдигнах Тебе трон. . .“ Изпълнен с вдъхновение, умееш да изрази съкровени чувства на любовта и нежността — такъв застава пред нас възрожденският автор.

Интересът към психологията на героя и преди всичко към своята собственост се проявява и в пътните скици на Геров. Начинът на изложение от първо лице, искреният тон, непривичната чувствителност на автора са привличали читателите към записките на Геров.

Изобщо трябва да се отбележи, че жанрът на пътните бележки, както и мемоарният жанр заемат особено място във възрожденската проза в развитието на представата за авторската личност. В тях героят и авторът се сливат и често това е подчертано от първото лице, от чието име се води разказът. В повечето от възрожденските пътни бележки авторът е само наблюдател, описващ всичко видяно, но забравящ за себе си. Общото, типичното тук взема връх над индивидуалното, авторското. Отсъства каквато и да е ясно изразена авторска позиция, трудно се определят индивидуалните особености на авторския стил. За разлика от това у Геров виждаме постоянно фигурата на автора на първи план, той съобщава впечатленията си от видяното, застава ни заедно с него да съпреживяваме с хората, видени от автора. Авторските впечатления и чувства диктуват и композицията на неговите пътни бележки, те определят и характерните особености на стила му.⁷

Следващият етап в развитието на понятията за авторската личност е свързан с поезията на Добри Чинтулов и ранния П. Р. Славейков. В техните произведения има много ярко изразени авторски емоции, но обикновено обективното, фактологичното надделява над субективната изразителност. Призивността, патосът на стиховете им изключват тънките нюанси в предаването на преживяванията на поета, на формирането на неговия вътрешен свят. У Чинтулов процесът на себепознание се замества от съзнанието за онова, което е необходимо за цялото общество, за неговия народ. Неговият лирически герой, чийто образ се слива с образа на автора-поет, е вестоносецът, носещ на народа своите песни като бойно оръжие: „стройно изплетена песен вместо речи ви нося. . .“ Поетът се включва в колектива, личните конфликти и преживявания се изместват от общонародните. Неслучайно „ние“ е най-разпространената форма на изказванията в неговите песни: „Ний с хайдушки славни чети ще отидем във Балкан“, „Левски глас вика нас“, а след общественото спадане и преживяното разочарование: „път дълъг ний ще да вървим“. Традицията на старото, знаменитата формула за „самоприизявяването“ неочаквано отново възниква у Чинтулов. Той решително се отказва да подписва своите песни — напечатаният ги Тодор Шишков поставя под тях вместо подпис псевдонимите „Аноним“ и „Безымянный“. Старата недооценка на собствената авторска личност изглежда ретроградство у поета-романтик.

Преходността отличава в много отношения образа на автора и в произведенията на Георги Раковски. В стиховете му има повече изповедни мотиви. Неговият лирически герой осъществява революционните проблеми през собствената си изострена чувствителност. Ние виждаме и вътрешния свят, и душата на поета. Той чувства добре и всички трудности на писателския занаят: „Най-мъчно нещо. . . да пише сам делата си или житието си.“ Не го напуска мисълта, че не му достига поетичен талант, за да послужи с перо на своя народ по необходимия

⁷ Св. Георгий Гачев. Към въпроса за възникването на литературата като изкуство в България. Сантименталното пътешествие на Найден Геров. — Литературна мисъл, 1958, кн. 6, с. 9—28, а също и Светла Гюрова Българският пътепис. Зараждане и утвърждаване. — В: За литературните жанрове през Българското възраждане. С., 1979, с. 181—197.

начин: „Ревност и любов народна надвиха недостатки моя, поканиха мя съчинити списание първообразно, народна българска поема „Горски пътник“ наричаемо“ — пише той в обявлението от 1858 г. за събиране на доброволни дарители за издаването на първата българска революционна поема.⁸ Две основни идеи се повтарят във всички негови бележки и писания — чувството за дълг пред народа и постоянните грижи за достоверността в изложението му. Той смята, че трябва да се изобразяват „истинни събития... събития такива, които са имали голямо влияние на развитието народного ни духа“. Той отрича „измислици“, „басноповести“, написани „от остро въображение“, „любовни и нежни приключения“, „някакви си големи и извънредни подвиги, представени изкусно и докарани близо до вероятност“. Недооценяването на писателската фантазия, на поетичното въображение се съчетава в тези изказвания със защитата на реалистичния подход към тематиката и начина на изображение. Недооценяването на значението на собствената писателска индивидуалност се отразява дори в неговите мемоари, написани съвсем необичайно, във формата на трето лице. Явно, Раковски иска и с тази форма да подчертае фактологичността и истинността на своето автобиографично повествование.

В мемоарите на Раковски „Житие Г. С. Раковского“, „Неповинний българин“, в автобиографичните стихове „Отлъчие от България едного разпаленаго родолюбца българина в лето 1853“ героят на Раковски се изправя пред нас като борец и патриот, но и като страстен защитник на просвещението на родната страна. „Словесност наша в незнайство погружена!...“, „отдадох в огън мила наша книжнина! Изгубихме светла наша древност, бедни!“ В тези думи на Раковски оживява духът на Паисий, нашият възрожденец повтаря неговите идеи и в публицистичната бележка „Значението на историята“. Той е дълбоко убеден и в значението на литературата: „Повестност е най-полезна от сички науки, защо самата може да управи чловечьски дела и живот в благоденствие“, но „повестността“ трябва да се базира „на сама истина“, „без да меси извънестествени и фантастични мечтайни и измислени явления...“. „Инач та, вместо ожидаемая полза потомцем, повеч може да ги заблъди и повреди...“ Отново просветителската теза за полезността на литературното творчество и отново отричане както на старите чудеса в художествената литература, така и на поетическата фантазия. Творчеството на Раковски така, както и на Чинтулов, запазва някои традиции от миналото, но въвежда в нашата тема и нови моменти. И преди всичко — разширяването на автобиографичния материал в неговото творчество: той не просто счита за възможно да пише за самия себе си — нещо повече, прави своя авторски образ пример и образец за читателите. Пламенното патриотично чувство, изпълващо душата му, е онова, което той с гордост показва на своите читатели: „Никога не бих осъдил на такова едно нещо — пише той, обяснявайки защо е започнал своето житие, — ако описаните ми дела не биха имали една твърде тясна свързка с отъчеството ми, което съм от нежна йоще младост пламенно любил и комуто целия си живот драговолно съм искал да посвятя.“

Раковски не ни обяснява какво разбира под думите автор, писател, но ни разказва как му е дошло решението да започне да пише. Организатор на въстаническите легии, борец и войник, Раковски решава да включи и словото като оръжие на своята армия: „Словото и мечът трябва да се обединят, за да се постигне успех в борбата.“⁹ В писмо до В. Минчович от 29. XII. 1856 г. Раковски съобщава за себе си: „В мое уединено обиталище почнах да раздухвам отодавно остатная в мене искра словесности, за да и аз в Мъдрия храм една малка свешица запала; аз зная, че мой принос народу нашему е весма малък, нъ разположе-

⁸ Г. Димов. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 29.

⁹ П. Динев. Раковски и поемата „Горски пътник“. — В: Очерци за български писатели. Ч. I. С., 1973, с. 246.

ние приносящего е велико. Сия ест жертва, приносяема от сърце. . . "Традиционното самопринизяване се долавя отново в думите за малката свещичка, за малкия принос, но цялото писмо звучи и като осъзнаване на своето високо послание. Авторът подчертава у себе си искрата на таланта и горението за народна полза. Цялата терминология на писмото е взета вече от поетическия арсенал на романтиците: искра, храм, свещ, жертва, жарко разпалено сърце, народна любов, заря, светило и т. под. Фигурата на Раковски стои сякаш на пътя, на прехода от просветителите към Ботев. В своето главно произведение, романтичната поема „Горски пътник“, Раковски най-тясно от всичко се приближава до Ботевата линия. Образите на автора и на лирическия герой тук се сливат. Повествователят — „поет и войвода под същата премяна“ (използвайки точното определение на Вазов) — и неговият герой-хайдутин вече ни приближават към най-добрите поетически страници на Ботев.

В някакъв смисъл предшественик на Ботев, в чиято поезия се сливат индивидуалното жизнено съдържание и поетическото обобщение, е и Бачо Киро. Без да бъде от най-талантливите поети, макар че е съчинявал стихове на няколко езика, Бачо Киро Петров с целия си героичен живот, с борбата си и своята гибел доказва правдивостта и истинността на своя поетически идеал. Той е един от разпространителите на Ботевите стихове, в тях той свободно мени заглавията, допълва стиховете, измисля нови варианти.¹⁰ Както в старата литература старите преписвачи са били и съавтори на преведеното или преписаното от тях произведение, така и Бачо Киро няма представа за авторската собственост, за неповторимостта и ценността на Ботевия стил. В своята поезия той е близък на първите възрожденски поети-учители, на даскалската поезия, но създаденият от него образ на героя-борец за свободата на народа, отдаващ живота си в тази борба, влиза в плеядата герои, създадени от Раковски, Чинтулов, Петко Славейков, Ботев. Много негови стихове са написани направо в първо лице, поет и герой са неразривно слети:

Слушайте ви, неверни османци,
що ви казвам, клети отоманци. . .

.....
остра сабя садба ша отсече,
турска кръв ще вече да протече. . .

Доколко дълбоко разбира той значението именно на поетичната, на стихотворната форма на призива, говорят думите:

На вас казвам, неверни, проклети,
тези стихови добре размислети!

Тук жанрът съвсем не е случаен, дори е деклариран; и пред съда Бачо Киро гордо заявява, че той е даскал вече 25 години и поет. Гордото, последователно осъзнаване на себе си като творческа личност продължава — в съда той отговаря на разпита със стихове. Като пречи на защитника да го спаси, Бачо Киро прави пак в стихове гордо признание:

Аз един Бачо Киро съм,
без страх от турчина комита съм. . .

...
въжето на врата си сам метнах!

Автобиографичните мотиви, чувства и преживявания на автора Бачо Киро изразява и в своите пътни бележки, и в автобиографични стихове. Идеята за ве-

¹⁰ П. Динев. Христо Ботев в развитието на българската литература. — В: При изворите на българската култура. С., 1977, с. 157.

ликата жертва живее и в стиховете, и в прозата му. И той умира като борец и поет. Трудно е да се намери в българската литература от друго време такава трагична наситеност на понятието за авторството. През епохата на Възраждането самото време е раждало героите.

Съзнанието за поетическата значимост на собствения талант и отговорността на писателя за неговия талант пред народа се появява в поезията на Петко Славейков. В творчеството му образът на автора се слива с образа на народния учител, проповедник, будител. За поетите е присъщо да пишат програмни стихове, те обичат да издават литературни манифести, използвайки характерна символика, да живописват образа на поета, да говорят за неговите задачи, за смисъла на своята поезия. Петко Славейков превежда и преработва програмните стихове на Пушкин и Лермонтов за поета и поезията. Забележително е, че той говори за себе си като поет с други думи, подбира донякъде друга символика в сравнение с руските автори. У него поезията се слива с проповедта, а образът на поета — с проповедника. Славейков разбира задачите на поезията като учительство, като проповед на необходимите истини за народа. И за дядо Славейков — народния учител — това е показателно.

Образът на поета се оформя у Славейков и в много негови прозаически произведения, бележки и очерци с мемоарен характер, а главното — в неговите стихове. Повече от който и да е от възрожденските писатели Петко Славейков е свързан със старата българска литература и с времето на прехода към Възраждането. За това свидетелствува и неговата любов към житийните повествования, значението на „История славеноболгарская“ за идейното развитие и целия му живот, интересът към живота и писанията на Софроний Врачански. . . Наред с въздействието на народното творчество традициите на родната, българската литература несъмнено са повлияли върху творчеството и идейното развитие на народния поет. И отношението му към понятието „автор“ изминава своеобразно развитие от старите аспекти към съвсем нови трактовки. В неговите биографични бележки, писма, скици ще усетим живо оттенъка на старото „самоприпизване“, довеждащ накрая до трагични съмнения в своята полезност за общото дело, в необходимостта от собствената поезия за народа — в стиховете от 1870—1873 г., в „Не пей ми се“, и до мисълта за неспособността на народа да разбере своя поет. Както и Паисий, той пише за своята необразованост. И при него това е по-скоро поетическа, традиционна формула, само че в нея той точно изразява трудностите, свързани с формирането му като писател, като поет: „Като самоук и самозван писател ние сме се подвизавали както сме знаели и додето сме могли: чирак за писател не сме седели, в прогимназии не сме избадали, в гимназии за калфалък маторитетен изпит не сме държали.“

Убедеността в необходимостта да се труди за народната полза свързва П. Славейков с просветителския етап. „Потребное народу“ е неговият критерий и лозунг. Той оценява себе си като труженик на литературното поле, подготвящ това поле за бъдещите сеитби, за по-талантливите поети и стихотворци. Тук удивляващата скромност се съчетава със схващането на думата „талант“ в истинската ѝ същност. П. Славейков действително е бил литературен труженик. През целия си дълъг живот той пренася искрената и неугасима любов към работата. Той не може да стои празен — или чете, или пише. Любимите му книги са от руската класика, под нейно влияние се формират убежденията и индивидуалният му авторски стил. Горещата любов към народното творчество засилва багрите на неговата поезия. В писмо до Палаузов от 21 март 1853 г. той моли да му изпратят книги от Пушкин и Гогол: „книги, към които имам особена наклонност“, и по-нататък обобщава: „прочитането е душа на перото за всякого, а най-много за мене.“ Той изброява книгите от своята библиотека — явно, това са литературните наставници на поета: съчиненията на Карамзин, христомати-

ята на Галахов, много популярна сред дейците на Българското възрождане, и сръбският „Телемах“. „Че как да не жажда за книги“, „от които да се ползувам, что-годе да се поведат или подражание да направя“. Оценката на собственото творчество засага е твърде скромна. В продължение на дългото развитие и поезията, и отношенията на Славейков изминават сложна еволюция. Започвайки с пребезкористно за полезността на своя труд за народа. „И Вий, както и аз, се трудим за народното добро“ — пише той на Палаузов. Но скоро на смяна на преводите и преработките идва личното творчество, на смяна на просветителските — демократичните идеи за народно освобождение. Още в същото писмо до Палаузов Славейков съобщава за своите планове: „От някое време насам аз се занимавам, доколкото ми е известна българската история да я правя на народни песни. . . В отсъствие гения (да река) аз искам да се занимавам с превод. . .“ Славейков също недооценява донякъде своята поезия, вижда песните засага само като илюстрация към историята, но вече говори и за гения, макар и в шеговита форма. Необходимостта и ценността на поетическия талант в литературата скоро ще стане ясна и за писателите на Възрождането.

Славейков е разбирал дълбоко и възвишеността на поетическите цели, и трудностите на писателския занаят. Отново в писма, този път до децата си, където по-лесно се разкриват съкровените душевни движения на поета, Славейков съобщава: „не е тъй лесно да служи някой на рода си и на отечеството си“. И отново отбелязва: „Аз се занимавам с книгите си.“ Писмата му са пълни с такива забележки: „Ти знаеш, от масата си не ставам, все пиша“ или: „... не мога да стоя празен, въобразете си колко се огорчавам и как обливам перото си със сълзи, кога пиша нещо, че огаждам недостатките на занията си. . .“

Поетът Славейков, автор на множество преработки и преправки, високо цени оригиналното творчество. Той пише с гордост за драмата на Друмев „Иванко“: „не е нито превод, нито преправка, но е оригинален труд, . . . който прави почет на книжнината ни. . .“ Кое още в художественото произведение той оценява високо? Също както и Раковски — правдивостта: „Характерите са одържани до поразителна вяност.“ По-нататък — отражението на въпросите, вълнуващи съвременния читател и зрител: „няма нищо несвоевременно и несвойствено на положение“. Заради идейната дълбочина и актуалността той е готов да извини недостатъците на формата: уморителността на монолозите, слабата развързка, дългите думи. И така изискванията на Славейков към литературата включват в себе си оригиналност, правдивост, съвременност. На същите правила той се стреми да подчини и собственото си творчество.

За осъзнаване на писателското му творчество свидетелствуват и неговите шеговити-сериозни „десетте заповеди на писателите“, където влизат: краткост, точност, правдивост, отново краткост и съдържателност, умение да се привлече вниманието на читателя. Тук, както при Паисий и Софроний, на първи план стоят краткостта и простотата, достигането до адресата. В статията си „Що е роман“ Славейков се замисля и над въпросите на литературната теория. Поучен от опита на руския реалистичен роман и революционно-демократичната критика, той предявява реалистични изисквания към романа — да отразява човешкия живот в неговите разнообразни отношения. Предмет на изучаване от писателя е животът в цялото му разнообразие. Писателят трябва да се задълбочава в н а р о д н и я живот, той счита за погрешно изобразяването на необикновени характери, на свръхестествена борба, като тук отново се приближава до теориите на Раковски.

В статияте, размислите и в поезията на Славейков се открива неподправена, вярна и безкрайна любов към литературата. И съчинителството за него се прави със страст и душевна болка, от една страна, като важно дело, полезно за наро-

да, от друга. „Възбуди се у мене и страст да съчинявам стихове и да кроя поеми.“ Той ту шеговито-небрежно оценява писателството подчертано ниско: „ако е занаят това, дето драще човек каквото му скимне и занимава каквото му се ревне и което му нему харесва. . .“, ту горчиво се оплаква, че писателството няма да изхрани своя автор: „и се принудих пак да се уловя за старото си занятие — учителството — за прехрана“. Но постепенно се ражда и увереността в себе си, и схващането му за високите задачи на писателството. Отначало отново полушеговито, че той е решил „да се помъча да стана нещо като писател български“. После признаването на новаторството на своите произведения, като че ли неохотно, случайно, и забележките за своята все растяща известност: „За това мое стихотворение, новост в него време, с което осмивах и духовито подигравах гръцките въобще владици, се разчу не само в Търново, но и в околността.“ „В качеството на редактор на „Македония“ аз бях известен по име вред в Македония. И накрая гордото и скромно признание: „бях съчинил песните за тоя случай — пише той за Освобождението, — които по-после обнародвах. Туй обстоятелство и уважението, на което се наслаждавах между гражданите, както и известността на името ми като народен деец. . .“ Дълбокото себеосъзнаване като поет, схващането на същността на творческата работа се отразяват в стиховете на Славейков, в които той се нарича брат на Пушкин „по муза“.

Така под перото на Славейков изразително се формират новите, възрожденски представи за същността на авторската, на творческата личност. Образът на поета в поезията и прозата му, отначало представящ се на самия него в символичните одежди на вдъхновения проповедник, а после в простото облекло на народния учител, все повече се слива с народния певец, автор и лирически герой на българския фолклор.

Но към осъзнаването на революционното съдържание на поезията и на висшия смисъл на понятието за авторството пристъпва вече само Христо Ботев. Той за първи път с право осъзнава и дълбочината, и силата на своя талант, и с толкова по-голяма мъка пише за страшните условия на живота си, за непоносимите трудности за реализация на таланта. В писмата си до Иван Драсов от 1874—1875 г. той съобщава: „Тая неделя гладувах два дни, а печатница вече имам; но не казвай никому. Днес съм добре. Такъв живот ми убива способностите, но дано не се продължи дълго време.“ И отново отчаяни думи: „Самоволната сиромашия уби и таланта ми, и живота ми, и родителите ми. А каква полза принесох на отечеството си?“ На Тулешков той пише, че е останал в Букурещ с намерението да стане учител в българското училище, „но силно се излъгах. Достигнах до такова жалостно положение, което не можа ти описа. Живея съвършено бедно, дрипите, които имах, се съдраха, и мен ме е срам да изляза дене по улиците. Живея на самия край на Букурещ в една ветърничава воденица, заедно с моя съотечественик Васил Дяконъ. За пропитанието ни не питай, защото едвам на два и три деня намираме хляб да си уталожим глада. . .“ Въпреки отчаяното положение Ботев продължава да съчинява, пише, бори се. През последните три десетилетия преди Освобождението на България политическата тематика става водеща в литературата. През това време просвещенската идеология се прелива в революционно-демократичната. Мирогледът на Левски и Ботев представлява неин връх. В неговото творчество образът на автора-творец се слива с образа на борца и патриота. При него традицията продължава с подчертаване първостепенната важност на своето дело, но едва сега то получава революционна борческа пълнота.

Борбата става главно съдържание на цялото му наследство. Ботев намира удивителна символика, за да подчертае борческия характер на своята поезия: „Аз ще направя ръцете си на чукове, кожата си на тълпан, и главата си на бомба, пък ще да изляза на борба със стихийте. . .“ — пише той в писмото си до Т. Пеев

от 12 февруари 1876 г. Тези думи предизвикват множество литературни асоциации и със знаменитите редове на Юго: „над батальоните с александрийски стих пренесох вихъра революционен“, и с вдъхновените стихове на Маяковски: „песента и стихът са бомба и знаме и гласът на певица класата вдига. . .“, и със стиховете и жизнената съдба на Шандор Петьофи, Никола Вапцаров, Муса Джазил. И личната героична саможертва на Ботев върху олтара на народното спасение осветява с нов пламък още по-ярко неговите стихове.

За смисъла и задачите на поезията си Ботев пише и в своите песни, такъв програмен поетичен манифест става и стихотворението му „Моята молитва“. Главната му мисъл е желанието да се бори за свободата на своя народ и с меч, и със слово. Поетът иска гласът му да бъде чут. Той моли бога да не го остави:

И гласът ми да премине
тихо като през пустиня!

Той знае и вярва, че неговият глас, неговите песни ще пробуждат народа за борба. В тази борба той е готов да пожертвува всичко — своя живот:

Вдъхни всекиму, о боже,
любов жива за свобода, —
да се бори кой как може
с душманите на народа.

Подкрепи и мен ръката,
та кога встане робът,
в редовете на борбата
да си найда и аз гробът!

Идеята за високата революционна жертвеност преминава през много редове на Ботев, но не придава песимистичен оттенък на поезията му — напротив, жертвата се трактува при него като висше изпълнение на поетичния и революционния му дълг. Трагичното и героичното в неговата поезия са единни¹¹; при това и едното, и другото е предадено чрез необикновената сила на личната, интимна убеденост, пропуснато е през самата душа на поета.

Лирическият герой на Ботев обикновено се слива с авторския образ. Той винаги се явява като част от кръвта и плътта на народа, винаги чувствава необходимостта да бъде чут и разбран от своя народ:

Да чуят моми и момци
по сборове и по седенки,
юнаци по планините,
и мъже в хладни механи. . .

Неговият герой чувствава у себе си юнашко сърце и глас на певец: „Аз нося сърце юнашко, глас имам меден, загорски. . .“ Песните му трябва да прелетят над горите и долините, трябва да бъдат чути от неговия народ:

песента ще се пронесе
по гори и по долища —
горите ще я подемат,
долища ще я повторят. . .

Поетът и неговият герой са удивително силни, цялостни личности. Именно личното, индивидуалното изпълва поетическите откровения на Ботев, определя неговия авторски стил. Но дори обръщенията му към своите близки, към майката, братя, неговата най-интимна любовна лирика, обръщението към любимата са пълни със стремеж към високите идеали, с жажда за подвиг, с възвишена

¹¹ Срв. П. З а р е в. Христо Ботев. Богатството на гения. С., 1977, с. 46.

жертвеност. В стиховете си Ботев често говори от първо лице, като че ли води диалог, разказва за своите чувства, за трагичното си светоусещане, разкрива героичните пориви на своя лирически герой. Интимното и общественото, личното и народното отново и отново се сливат в едно — в трайната сплав на най-чистата, най-висшата поезия.

Ботев не просто разбира дълбоко своите авторски задачи, но вярва и в новаторския характер на творчеството си и в народната оценка. Той пише на Иван Драсов: „Аз събирам сили и материал и вярвам, че брошурата ми или политическата рубрика на „Знаме“ ще да направи епоха в живота на емиграцията ни.“ Публицистиката, сатиричното творчество и литературнокритическите статии заемат голямо място в творчеството на Ботев в Букурещ, в неговата журналистическа работа. И в стиховете, и в прозата си той отделя много място на въпроса, каква трябва да бъде истинската литература, какъв трябва да бъде авторът. Във великолепната сатира „Защо не съм?“ той излиза против всичко онова, което е излишно в борбата му за истинска народна култура, против старомодните оди, маловажната, незначителна тематика, неустойчивата политическа позиция на литератора, униинето и разочарованието и особено против верноподаническите молитви „на нашият цар-създател. . .“ Ботев се бори за творческа индивидуалност в литературата — поетът трябва да бъде дълбоко оригинален, да не подражава нито на Славейков, нито на Войников, нито на Пърличев, нито още повече на Пишурка или на Владикин. С рязка критика са изпълнени и неговите фейлетони. В един от най-добрите си фейлетони „O, tempora! O, mores!“ той дава сатирично изобличение на всички неприемливи за него в литературата. Заклетите врагове на народа и революцията, защитниците на буржоазната държавност, „литератори, поети, вестникари, чорбаджии, учители и прочие раби божии. . .“ се осмиват безжалостно от поета. Ботев се бори за висока идейност и художественост в литературата. Той обича и уважава руските писатели, оценява високо общественото значение на творчеството и реформаторската дейност на Тредиаковски, осмива бездарните подражатели на Сумароков като поет на личната тематика. Цялата журналистическа дейност на Ботев е насочена против „враговете на нашата пълна и съвършена свобода“. Вътрешната, заветната цел на неговото творчество на журналист и публицист е „за да се поддържа ози революционен дух, което е покрил вече нашата народна нива и който ден на ден чака своя жътвар. . .“ Като групираме основните изказвания на Ботев по въпросите на поетиката на литературата, виждаме, че той се бори за нейната народност, за революционен дух, опитва се да направи от вестниците и списанията поле „за политическа пропаганда“, подчертава необходимостта за писателите „да се съобразят с живота, със стремленията и потребностите на народа“. Борбата за съдържателност на литературата, за правдивост на изображението, за идейност и художественост е важен етап във формирането на революционно-демократичната естетика в българската литература и критика. Както поезията на Ботев, така и неговата публицистика са винаги дълбоко лично, преживяно, почувствувано от писателя изказване. Той търси и намира навсякъде връзката на литературата с революцията: „И науката, и литературата, и поезията, и журналистиката, с една дума — всичката духовна деятелност на неговите водители би трябвало да вземат характер на политическа пропаганда, т. е. да се съобразяват с живота, със стремленията и с потребностите на народа. . .“ — пише той във в. „Знаме“ от 4 януари 1875 г.

Той размишлява и за художествения талант и вярно забелязва, че е необходима връзка между талантливостта и идейността. Тази мисъл не се проследява винаги последователно, но тя присъства в критиката на Ботев. На талантливия писател е необходима не несъзнателна интуиция, божествена надареност — тази терминология при него се осмива безжалостно, — а трайност на

обществените позиции, прогресивност на възгледите, умение да види реалното настояще и бъдещите тенденции, които скоро ще станат реалност.¹²

Необикновената индивидуалност на Христо Ботев, героичният и възвишен авторски облик се проявяват на всяка страница от неговото незавършено гениално наследство.

Още първите наченки на новата българска повест дават и новото схващане на проблема за авторството, рисуват по нов начин авторския облик. В публикуваното през 1859 г. в Русия произведение на Василаки Попович „Отрывок из рассказов моей матери. Поездка в виноградник (Болгарская повесть)“ авторът, като завършва разказа, се обръща към читателя:

„Чудесно умеят да предават миналото старците и стариците, но ти ми прости, ако не съм успял да ти предам тоя кратък разказ с по-голяма занимателност и изящество на стила. Прости, ако се натъкнеш при чтението и на моите българизми!

Записвам тоя разказ и го предавам като достоверен факт, чут от мене от очевидец. . . моята седемдесетгодишна майка. . . аз се заклев — писмено, в печата или по какъвто и да е друг начин — да го предам и на другите, подобни на мен млади хора, дори и на старците и изобщо на всекиго, у когото сърцето и душата не са напълно закоравели. . .“

Един от първите български прозаисти, Попович не се чувства писател, а по-скоро просто книжовник, записал действителни факти. В неговите извинения и обяснения, защо е трябвало да хване перото, все още се чувства старата традиция. Но новото време, руската обстановка с високите ѝ литературни образци също не са могли да не окажат влияние и в думите на Попович са налице съвършено нови, непознати преди това изисквания към литературата: не само реален материал и правдивост, но и занимателност и изящество, т. е. художествените достойнства, необходими в новата проза.

Така е и с първите български драматурзи: например Добри Войников, продължавайки да се грижи за просветителската полза от своите трудове, поставя високо и художествените достойнства. В предговора към „Криворазбраната цивилизация“ той пише за необходимостта от такъв театър в България, чиито пиеси биха поучавали и поправяли нравите, защото в театъра „народът под едно приятно забавление може действително да намери душевна храна“, в театъра той вижда както училище за народа, така и забавление. Писателите, поетите и драматурзите вече мислят за достигането на съвършена форма на своите произведения. Именно от тези позиции той особено цени от всички драматургични жанрове „историческата драма“ и „характеристическата комедия“. В полемика с Друмев, критикувайки неговата драма „Иванко“, Войников отново подчертава, че оценката за всяка пиеса зависи от това, какво е действието ѝ: „доколко то е поетическо и доколко то е позорищно“, т. е. оценява сценичността и художествената форма на драматичната творба. За съжаление в собствените си произведения Войников се показва преди всичко като еkleктик: школуването у френските автори, особено у представителите на класицистичното направление, насажда у него склонността към нормативност и към консервативни в много отношения художествени вкусове. Той развива и делото на българските просветители; както и при тях, така и при него се повтарят старите изисквания за краткостта и яснотата, но и за вероятността и занимателността на литературните творби. Последният критерий — занимателността — говори за ново отношение към литературата, за преодоляване на предишния ѝ служебен, епическо-монументален характер. В подхода към литературата, в схващането за ав-

¹² Срв. Г. Димов. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 345—399.

торските задачи и поетическото послание у Войников все пак си пробиват път и моменти на ново, съвременно отношение, или, както той самият забелязва, растат нови филизи: „крехките клончета на новоразцъхваното наше народно дърво...“

Прозаикът и драматургът Васил Друмев също счита за необходимо да обясни причините, поради които е трябвало да хване перото. С традиционна скромност той отбелязва в предговора към своята повест „Нешастна фамилия“: „аз не можах да търпя, като гледах и гледам, че всеки един учен българин с неуморими усилия се труди да принесе веществена полза на отечеството ни — не можах, казвам, да търпя и се реших... да принеса и аз нещичко майше си...“ Към старата традиция води тенденцията за самопринизяване, на друго място старата формула е използвана още по-явно, когато той пише, че не е учил граматика, че всички негови знания за българския език са възприети от Раковски. Думите за полезността на неговия труд се отнасят към просветителските възгледи, а думите, че именно собствените преживявания („не мога да търпя“) са го направили писател по неволя, заставили са го да започне своята повест, са проникнати от новия сантиментално-романтичен дух. От литературна гледна точка Друмев, както и Попович, особено подчертава правдивостта на своята повест, излизайки рязко против произведенията, чието съдържание е „повече измислено“. Художествената фантазия, измислицата все още трудно си проправят път и през възрожденския литературен период. Все още, както и в старата литература, се цени повече историческата достоверност, фактическата правдивост на авторското изображение. Остатък от старото е и стремежът на Друмев, както и на Чинтулов, да печата анонимно (всичко, което е обнародвано в органа на Българското книжовно дружество, е останало неподписано). Но принципите на неговия подход към художественото творчество в много отношения са новаторски. Висока оценка за литературата и за авторския труд звучи в думите му за „важността и святостта на книжовното поле“, в отзивите му за писатели и критици: „проповедник на истината, учител на доброто, полезното и хубавото“. Към писателя той предявява твърдите изисквания да знае какво пише и как го пише. Главното в литературата по неговите думи е: „1. Предметът, за който се заема да пише, и 2. Народът, за когото тъкми да съчини“ писателят своето произведение. Писателят, авторът излиза по страниците на Друмевите съчинения като народен автор, пишещ произведения с високо обществено съдържание. Изискването за висока художественост все още отсъства, но и това ще дойде. В българската публицистика се формира и основата за литературна критика. Перото взема Нешо Бончев, предявил високи критерии към българската възрожденска литература, стремейки се към изработване на нов висок естетически идеал.

Към осъзнаването на значимостта на авторската личност Любен Каравелов достига чрез сатиричното изображение на онова, което пречи на изпълнението на неговия революционен, патриотичен дълг. При него авторът се проявява и като сатирик, изобличител, и като борец за „правата на човека“ и „правата на народа“. Особеност на творческия маниер на Каравелов е наличието у него на авторски отстъпления, на сентенции-обобщения в прозата, а особено често — във фейлетоните му. Личните чувства на автора могат да се проявят у него във формата на страстни взривове на негодуванието, когато авторът не се спира и пред оскърблението, пред ругатните. Несдържаността и страстността на неговата авторска натура се проявява особено на страниците на публицистиката му. В лирическите му отстъпления има и други оттенъци на авторските чувства. Например горещата любов към отечеството в знаменитото отстъпление: „Обичам те, мое мило Отечество.“ И тук чувството е страстно и неудържимо, но то е чистата и страстна любов към родината: „Обичам те, мой родни краю, оби-

чам те с цялата си душа, обречен на тежки страдания и неволя! Каквото е останало в моята душа до днес добро и свято — всичко е твое!“ Но авторът рядко дава с такава откровеност да погледнем в душата му, по-често се прикрива с иронията, понякога — и със сарказма. „Аз, като учен човек, или като български писател, обичам да си подържам — четем в повестта „Маминото детенце“, — . . . когато на писателя непременно иска се да поблести, то негова милост пуша в пълен ход езика си и дава му свобода да гради високи кули под облаците или да гони вихрите. . .“ Присмехулният образ на българския писател, на „съчинителя“, с преливащо от буйност въображение за сетен път подчертава високите критерии, с които Каравелов подхожда към понятието български писател, неговите реалистични естетически позиции.

Каравелов създава сатирични образи и в стиховете си — в тях, както и прозата му, има много автобиографични моменти. Като осмива българските чорбаджии, фалшивите родолюбци, невежите учители, закъснели с просвещението на българския народ с цели десетилетия, Каравелов въздига до пиедестала на герой хъша, хайдутина, честния, свободолюбивия, бедния човек. В стихотворението „Пролет дойде и пиленце. . .“ Мургаш, разговаряйки с Балкана, изразява заветните мисли на самия автор:

Аз не искам и за напред
мирно да робувам —
за свобода, за паштиє
само да бълнувам. . .
Не вярвам аз, че калугер
ще спаси раята, —
свободата не ще екзарх, —
иска Караджата.

Така в донякъде необичайни образи намира въплъщението си авторският лирически герой, сливащ се и с образа на самия автор, на поета — това е хъшът, хайдутинът, Караджата, планината, гората, Мургаш, самата величествена българска природа.

Заедно с Нешо Бончев Любен Каравелов е направил много и за повишаване на естетическото равнище на българската литературна критика. Ученици на руските революционери-демократи, двамата автори предявяват към българската литература преди всичко изисквания да изобразява реалистично действителността, — след това — да бъде високохудожествена по форма, и накрая активно да участва в освободителната борба на своя народ. Б. Ничев точно оценява тяхната позиция като „естетически утопизъм“¹³. Но трябва да се отбележи, че двамата критици си дават сметка за трудностите, стоящи пред тях и пред тяхната народна литература. Каравелов пише в бр. 13 на в. „Свобода“ от 1870 г.: „Ние, българите, трябва да захванем отначало, защото още нямаме почти нищо, за да градим тая къща, която се нарича отечество; за да я изградим, нам трябва барут и книги, пушки и читалища, ножове и училища.“ Той вижда зависимостта на литературата от равнището на нейния народ — толкова по-обширни и насъщни задачи стоят пред писателите: революция в обществото, революция в науката и литературата.

Каравелов повдига и темата за писателската индивидуалност в творческия процес. Той счита, че талантът е изразител на общия дух на епохата, който въплъщава в себе си проблемите на своето време. Той осмива привържениците на теорията за мистичната същност на изкуството, за поета като несъзнателен творчески съд и подобни. Поетът, писателят трябва да познава живота и да умее да

¹³ Б. Ничев. Към историята на българското сравнително литературознание. (Основни развоини насоки и проблеми до Втората световна война). — Литературна мисъл, 1980, кн. 10, с. 33—36.

го възпроизвежда в емоционално наситени и действени форми и картини. Българските автори от това време не пишат литературни манифести, не създават литературни школи — главната им цел е да бичуват всичко отрицателно, вредно, да осмиват посредствеността.¹⁴ С трудовете си те спомагат за окончателното отделяне на понятието „писател“, „поет“, творец от понятието „автор“ — изобщо, а от много широкото поле на писмеността, на книжовността — на понятието „художествена литература“.

Любен Каравелов, писателят, направил особено много за развитието на реалистичното направление в три славянски литератури: руската, сръбската и българската, създава на страниците на своите художествени и публицистични произведения и образа на писателя-реалист, притежаващ поетически гений и социална ангажираност. С него завършва окончателно периодът, когато българската литература се развива със закъснение и с ускорени темпове, идва времето на реалистичната, модернистичната и съвременната литература.

Много характерно е, че в българската литература, преди всичко във възрожденската проза, белетристите пишат по метод, който би могъл да се нарече предреализъм, просветителски реализъм или просто формиращ се реализъм, който се приближава в много отношения и до традициите на собствената си стара литература. Така, както и древните летописци или агиографи, те се стремят към правдоподобност и външна достоверност, скривайки измислените моменти, оценявайки отрицателно фантазията и въображението; дълго време се скрива или се прикрива по различни начини и самоличността на автора. Дори когато образът на автора влиза трайно в българската литература, у някои автори остават нотки от старите традиции, от скромността, анонимността и т. н.

Дори до средата на 90-те години повестите се пишат на тематика, близка до действителността, като се стараят да убедят читателя, че всичко разказано е достоверно, правдиво. Авторите много често крият и следите от своя собствен жизнен опит, скриват биографичното родство между себе си и литературните си герои.¹⁵ Най-често те се стремят да употребяват трето лице в изложението на действието. Само когато на мястото на историческата достоверност идва художествената условност, започват да отстъпват и старовремските традиции и ограничения, и образът на автора с пълно право заема своето място на страниците на новите книги.

Произведенията, в които образът на автора заема централно място — автобиографиите, мемоарите, — влизат в българската литература в преходния период. Фактически първата автобиографична повест пише Софроний. През 1861 г. Раковски печата житието на Софроний, пише собствено житие, автобиографични бележки създават Геров, Славеиков, Онуфрий Хилендарски, Иван Селимински, Любен Каравелов, Панайот Хитов и др. В новия, формиращ се жанр се проявява по нов начин и авторският образ. Формира се новата тенденция за осъзнатостта на авторското значение. Едното е тясно свързано с другото. Стремещът към себепознание води българските писатели към оформяне на мемоарните жанрове, а написаните от тях биографични бележки и мемоари задълбочават реалистичната представа за личността на твореца.

В мемоарите като жанр на авторското присъствие прекият контакт с читателя има особено значение. У Раковски, както още у Софроний, авторът като личност е тясно свързан със съдбата на своето общество, със своя народ, индивидуализацията почти отсъства. Характерен детайл тук е, че Раковски недооценява и

¹⁴ Срв. Г. Димов. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 229—345.

¹⁵ С т. Елевтеров. Трансформационни процеси в българската белетристика през втората половина на XIX в. — В: За литературните жанрове през Българското възраждане. С., 1979, с. 137, и др.

формата на изложение от първо лице и разказва житието си от трето лице, неговият герой е направо Раковски, а не „аз“. В много мемоари отделянето на първи план на авторската фигура, в съотношение с която и в зависимост от която са показани останалите персонажи, води до окрупняване образа на автора. В същност само той е нарисуван като положителен герой — останалите персонажи съставят черния фон. Обикновено това е при авторите, приближавани се до романтизма, и у същия Раковски. Често в мемоарите обобщението си остава главният начин за типизация — само в мемоарите, написани от българските реалисти, обобщението и индивидуализацията, художествената условност и фактичката достоверност се сливат в наистина единна художествена сплав. За преобладаващия брой български автобиографични и мемоарни произведения са характерни стремежът към достоверност и вниманието към историческите събития, типизацията чрез обобщение, показването на своя герой като част от неговия народ, като типичен представител на България през епохата на Възраждането.

По такъв начин през възрожденския период заедно с интереса към човека възниква новото схващане и новата трактовка на проблема за автора. През първия етап Паисий Хилендарски и Софроний Врачански не осъзнават значението на авторското „аз“, но оценяват подчертано високо своето дело, неговата богоугодност, неговата посветеност на общото благо.

През следващия просветителски етап на Българското възраждане Петър Берон, Неофит Рилски, Бозвели, Фотинов, Априлов и др., бидейки едновременно писатели и общественици, учени и преподаватели, филолози и политици, не разглеждат себе си като творци, а като просветители и наставници на народа. Над всичко те поставят просветителското значение, практическата полза от своите книги.

Едва с романтизма и в периода на прехода към реализма започва съзнателното отношение към проблема за творческата личност и за авторската индивидуалност. За първи път Христо Ботев с пълно право говори за своя талант. При него традицията е продължена чрез подчертаването на първостепенната важност на делото му, получило сега революционна пълнота. Образът на автора-творец се слива с образа на бореца и патриота. У Петко Славейков се проявява осъзнаването на отговорността на писателя за своя талант пред народа. В поезията му образът на автора се отъждествява с образа на народния учител, на проповедника, на будителя.

В периода на подема на българската повест и на литературнокритическата, публицистичната мисъл окончателно се отделят понятията „писател“ и „творец“ от общия термин „автор“.

От схващането за литературата като богоугодно дело към революционния образ на автора-творец — по такъв път е вървяла еволюционната линия, процесът на осъзнаване на писателската личност през Българското възраждане.

Преведе от руски Ралица Маркова

ОТНОШЕНИЕТО КЪМ СПОМЕНА В ПОЕЗИЯТА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

ИЛИАНА МОНОВА

Лириката на Димчо Дебелянов се формира и разгръща около две основни емоционално-психологически ядра. Първото от тях условно наричаме емоционално модулиране (т. е. преминаването от чувство на бездомност, самотност, отчаяние, към чувство на радост, вяра в бъдещето и обратно както в цялото творчество на поета, така и в рамките на една отделна творба). Второто емоционално-психологическо ядро е отношението към спомена за детството и патриархалното минало. Тези два възлови пункта не са обособени. Техните емоционални и семантични полета проникват едно в друго и взаимно се обуславят. Далеч сме от мисълта, че този тип емоционално-психологическа насоченост съществува само при Дебелянов. Тук става дума не толкова за уникалност, колкото за степента, характера и ролята на тази емоционално-психологическа нагласа в творчеството на поета, за силата и влиянието ѝ върху изграждането и развитието на мотивите, темите и образите, за начина и специфичността на нейната проява. При Дебелянов тези две емоционално-психологически насоки имат доминираща и определяща роля.

Обект на нашето изследване ще бъде вторият емоционално-психологически център в лириката на поета — споменът и отношението към него. Необходимо е преди всичко да се разграничи темата „минало“ от темата „спомен“. Отражаването на миналото в едно художествено произведение предполага по-обективно отношение към него и по-близко придържане към неговата реалност. А споменът — това е миналото, пречупено през погледа, преживяванията, емоционалната структура на личността. С други думи, споменът е о т н о ш е н и е т о към миналото, изразено в художественото произведение, а не изобразяване на самото минало. Затова и начинът, по който Дебелянов (респективно неговият лирически герой) подхожда към своето минало, превръщайки го в спомен, т. е. в нещо живо, съкровено негово и звучащо само за него, е резултат от особеностите на емоционално-психологическата структура на личността му. За Дебелянов споменът е нравствена опорна точка, алтернатива на настоящето, съкровено убежище от мрачната и жестока действителност.

Крайното дистанциране на поета от тази действителност го довежда до самозатваряне в рамките на душевното страдание и неудовлетвореност, които преминават в трайно съзнание за безпътница, бездомност и самотност. Тази емоционално-психологическа нагласа обаче се нуждае от други, вътрешни опорни точки, които да изграждат и крепят вътрешното душевно равновесие. От една страна, той приема в себе си смъртта като възможен изход и потенциално достига до нея; от друга страна, лирическият му герой копнее за нощта, която ще му донесе желаното успокоение. Същият този лирически герой намира морална

опора в мечтата за нова действителност. Наред с тези три доминантни, „ключови“ нравствени опорни точки, Дебеляновият лирически герой намира емоционалното и мисловно пренасяне в света на спомена за миналото, детството, любовната като още една много важна нравствена опора, най-човешката, най-съкровената. Вярата в реалността на отминалия свят, останал в настоящето само като спомен, е вдъхвала морални сили на поета. Затова и споменът е много важен мотив в творчеството му. Дебелянов е може би единственият ни поет, при когото такава важна, решаваща роля в живота и в разгръщането на творчеството има споменът.

За това значение на спомена при Дебелянов говорят и съвременниците му. С Гьончо Белев поетът е споделил, че „спомените от детството са най-скъпи за човека“¹. Същият автор разказва, че Дебелянов много е страдал за порутения си и забравен бащин дом, за детството, за майка си. Затова и този мотив в творчеството му е също, както и другите мотиви, обусловен от неговата съдба и от обстоятелствата на живота му, които именно са причина да доведе до хипертрофия значението на спомена в съзнанието си, до превръщането му в нравствена опорна точка сред разочарованията от действителността. Същевременно не трябва да забравяме, че присъствието му в творчеството на поета недвусмислено говори и за влияние на романтизма, защото сам по себе си това е един чисто романтичен мотив. Това влияние обаче е възприето на базата на психологическите предпоставки на личността, а не като външно, формално увлечение. По повод ролята на спомена в Дебеляновата поезия Здравко Петров пише: „По начало Дебелянов е поет, ранен от действителността, обречен да мечтае, изпълнен с въздушните митове на изкуството. Той доброволно се предава на спомените си, а не ги отстранява от пътя си, както енергичните хора, той е техен безволев владетел. Затова и „мечтата — тоя втори живот“ (Жерар де Нервал) — изпълва плахото му съществуване. Той принадлежи към тая рядка раса от поети, чийто живот преминава между мечтата и бляна.“² Според Здравко Петров Дебелянов е истински романтик не само като поет, но и по душа, той търси забавра в спомените си, цялата му поезия преминава под знака на дълбоката лирическа изповед, от която вее атмосфера на съдбовност и изострена чувствителност. Неговото раздвоение и социалната му самотност идват според този автор оттам, че „като всеки сложен поет той е закъснял за една епоха, а е подранил за друга“. Тук се корени и дълбокият му трагизъм. Този изследовател на Дебелянов издига спомена до единствена реалност за поета. В същност това е един от емоционално-психологическите центрове в поезията му.

Още Владимир Василев говори за значението на спомена при Дебелянов, като го сравнява със спомена у Пенчо Славейков и Яворов. Докато П. Славейков търси спомена, защото отдалечава любимия образ, Дебелянов го търси, защото го приближава. Докато Яворов възприема образа на спомена пречистен и освободен от своята реалност, Дебелянов е чужд на абстракцията, неговият спомен оживява такъв, какъвто е бил в действителност. Виждаме, че значението на спомена при този поет е било неведнъж изтъквано и коментирано. Според нас мотивът за спомена при Дебелянов се реализира предимно като спомен за родния дом.

Споменът за родния дом присъствува предимно в елегите „Да се завърнеш в бащината къща“ и „Помниш ли, помниш ли тихия двор. . .“. Те са най-силното въздействие на романтичния порив към миналото, породен от неудовлетвореност и липса на нравствена опора. Лирическият герой в „Да се завърнеш. . .“

¹ Г. Белев. Димчо Дебелянов. Спомен. — Листопад, г. II, 1919, кн. 2.

² З. д-р. Петров. Безволевиет владетел на спомените. Предговор към Д. Дебелянов. Съчинения в 2 тома. С., 1968.

е въведен в лично-местоименна форма — 2 лице единствено число, като събеседник (обикнат начин на изразяване в елегията, който ѝ придава непосредственост и интимно звучене). В последното двустийшие местоименната форма е заменена с образа „печален странник“. Това разклоняване в образното представяне на лирическият герой идва да напомни за неговата бездомност и несретничество. Образите в творбата са насочени по линията на внушаване копнежа на лирическият герой за спокойствието и тишината на родния дом. Такава е функцията на сравнението и на епитетите в двустийшието:

кат бreme хвърлил черната умора,
що безутешни дни ти завещаха.

Целта на образната система е да изрази преклонението на лирическият герой пред бащиния дом, доведено до пietet — в неговите представи той е силно извисен и идеализиран. Такава е и функцията на образите, чиято семантика съдържа усещането на тишината и плахостта, породено от това преклонение. Лирическият герой с *плахи* стъпки влиза в двора, *смирено* влиза в стаята, *шъпне тихи* думи в *тишината*, *нощта е тиха*, с *тихи* пазви. Бащината къща е свята за него. Неслучайно единственият фиксиран детайл в този дом е „старата икона“. Този образ изпълнява светостта на бащиния дом и става израз на pieteta на лирическият герой към него. По този начин образът на иконата, въпреки че е детайл, не само че не приближава образа на бащиния дом до нас, а, напротив, отдалява го във времето и го превръща в едно романтично изпълнение на мечтата.

В съзнанието на поета споменът за бащината къща винаги е свързан със спомена за майката. Владимир Русалиев в книгата „Бездомник в нощта“³ свидетелства, че стихотворението е написано след смъртта на майката на поета, който той много е обичал. Затова и нейният образ се откроява в творбата успоредно с образа на бащината къща. Изграден е чрез акцентуване върху най-характерното, с няколко шрихи, които изразяват отношението към майката. Тя е въведена като „старата“, с „безсилно рамо“, с усмивка „блага“ — епитетите, които притежават висока експресивност, изтъкват копнежа по майчинското начало, по майчината ласка (лирическият герой копнее да сложи чело на нейното рамо), която за него се превръща в най-силен израз на спокойствието и сигурността.

Копнежът по майчиното присъствие е изразен двустранно: пряко, чрез образа на майката и отношението към нея, и косвено, чрез разгледания вече персонафициран образ на нощта („и тихи пазви тиха нощ разгръща / да приласкае скръбни и нещастни“), който е постижение на Дебелянов по отношение на образната система.

Елегията „Помниш ли, помниш ли. . .“ също притежава формата на диалогичната реч. Мотивите в творбата са два: мотивът за спомена и мотивът за душевното състояние на лирическият герой, неговият отклик на този спомен. Те се преплитат в рондовата повторемост на отделните стихове. В рамките на мотива на спомена (1-ви, 2-ри стих на I и II строфа, и 7-и, 8-и стих на II строфа), на фона на повторението се открояват изразите „тихия дом“ — „шъпот и смях“, обединени семантично помежду си. Изразът „тихия дом“ допълва информацията за обекта на елегичното настроение — родния дом („тихия дом“). Описанието на бащината къща в началото на I строфа, изградено с помощта на образите „тихия двор“, „тихия дом с белоцветните вишни“, наподобява със статичността си картина в меки, пастелни тонове. Новият елемент — „шъпот и смях“ — с вътъкания в основата си контраст внася живот и движение в тази по същността си романтична и идеализирана картина, прави я по-земна.

³ В л. Русалиев. Бездомник в нощта. Животът, любовта и смъртта на Д. Дебелянов. С., 1946.

Още един образ, който характеризира миналото, е:

ах, не пробуждайте светлия хор,
хорът на ангели в дните предишни.

Този образ представя символично-възвишена картина на миналото, която допълва вече изградената романтична картина. Въпреки това обаче съществува разлика във възприемането на миналото в I и II строфа. Преди всичко различно е отношението на лирическия герой към това минало. В първия случай — „помниш ли, помниш ли тихия двор“ — е разгърната една романтично-идиллична, но все пак земна картина на патриархалния дом. Във втория случай като че ли е изгубена представата за реалност и споменът е издигнат до възвишеността на светиня. За разлика от „Да се завърнеш . . .“, където споменът е изцяло идеализиран, тук е налице раздвоеност в неговото интерпретиране. Тя се наблюдава в антитетичността между 4-и стих от II строфа и 8-и стих от I строфа:

моята казън са дните предишни

и

хорът на ангели в дните предишни.

От една страна, миналото е свързано с най-щастливите дни на лирическия герой, то е светиня за него. От друга страна, той го възприема като ужас и наказание затава, че не е съумял да издържи на реалността и да се бори срещу нея, а по своеобразен начин е избягал в света на мечтите. За това гнетящо чувство за вина, което е преследвало поета, пише в спомените си Людмил Стоянов: „Хората обичат да се мислят победители на съдбата, макар че тя е, която печели последното сражение. Димчо, напротив, бе убеден в злата клетва на орисниците, които си отмъщаваха на отстъпника за дързостта му да обърне гръб на реалния мир, за да живее в призрачния свят на фантазията. В душата си той ярваше, че пристъпва един забранен праг, за да вкуси наслаждения, недостъпни за другите — срещу скъпа цена. Това чувство бе у него постоянно, бих казал, трагическо, това съзнание за зависимост пред миналото, за измяна на патриархалните традиции.“⁴

Прави впечатление фактът, че и в двете елегии реалността на миналото е отречена. В „Да се завърнеш . . .“ виденията на спомена са рязко прекъснати и последвани от внезапното връщане в настоящето, изразено с поантата: „Ах, скрити вопли на печален странник, напразно спомнил майка и родина!“

В „Помниш ли, помниш ли . . .“ отношението към реалността на спомена е по-сложно. Между изразите „помниш ли, помниш ли . . .“ и „сън е бил, сън са били . . .“ съществува контраст предимно на семантична основа. Така въпросът „помниш ли . . .“, макар и зададен с леко съмнение, се отнася до една реално съществувала действителност. Изразът „сън е бил“ отрича реалното съществуване на миналото и го поставя в сферата на въображението на лирическия герой. Граматическото различие между двата глагола също е смислово обусловено: глаголят „помниш ли“ е в сегашно време, а „бил е“ — в минало неопределено време, което засилва впечатлението за нереалност. Цялото противопоставяне е израз на рязкото отрицание на прокрадналия се в мислите спомен, на желанието да се отпрати той далеч от тях, при това — не в миналото, а в сферата на нереалността, на сънищата.

Въпросът „Помниш ли“ поради самия факт, че е въпрос, не утвърждава напълно реалността на миналото, а изразява известно съмнение. Въпреки това обаче той има отсянка на реалност. Изразът „сън е бил“, както вече установихме,

⁴ Д. Дебелянов, Н. Лилив, Г. Райчов в спомените на съвременниците си. С., 1967.

акцентува върху отричането на миналото. По този начин в рамките на мотива за спомена откриваме и противопоставянето истина — измама.

Наблюдението върху разгръщането на мотива за спомена в тази творба показва наличието на двупланово противопоставяне:

I план — миналото е щастие и ужас;

II план — миналото е истина и измама.

В елегията „Да се завърнеш. . .“ такава интерпретация на миналото не се наблюдава. То не само че е видяно от лирическият герой в изцяло романтична и възвишена светлина, но и съществува като неоспорима реалност. В тази творба споменът се покрива с мечтата (т. е. мечтите на лирическият герой се свеждат до неговото връщане към бащиния дом). В „Помниш ли. . .“ мечтата като елемент отсъства — споменът не прекрачва рамките на бъдещето, а живее единствено в миналото. По тази причина той е по-отдалечен в представите на лирическият герой в сравнение с „Да се завърнеш. . .“, макар че, както видяхме, в „Да се завърнеш. . .“ също е налице голяма темпорална дистанция. Тази по-голяма (разбира се, фиктивна) темпорална отдалеченост поражда и съмнението в реалната битийност на миналото, както и двуплановостта във възприемането на спомена.

Душевното състояние на лирическият герой в „Помниш ли. . .“ намира възшен израз предимно в образите „моя затвор“, „заклученик в мрачен затвор“ — затворът алегорично представя безпътната и отчаянието, които го измъчват. Навлизането на спомена в душевния му свят е представено условно като нахлуване на светлина в неговия затвор (такава е семантичната подплънка на глаголите „не проблясвайте“, „не пробуждайте“ и на епитета „светлия“ — светлия хор). Символистичната картина на миналото („светлия хор, хорът на ангелите“) особено силно внушава усещането на елемента светлина, като го свързва с елемента музика. От друга страна, светлината и музиката в семантиката на образа се свързват с усещането за белота, чистота и възвишеност. Този образ контрастира семантично с образите „моя затвор“, „мрачен затвор“ — тук е налице условието противопоставяне между светлината и тъмнината, което в същност представя контрастът между спомена и настоящето. Образът „жалби далечни и спомени лишни“, който се повтаря релефно в творбата, в същност назовава обекта на елегичното настроение — спомена за детството, и посочва отношението към него — той е излишен в съзнанието на лирическият герой. Детските години, свързани с милите, светли спомени, няма да се върнат. Те са част от едно патриархално-идилично, завинаги отлетяло време. Мрачният затвор е алегория не само на безнадеждността, но и на големия буржоазен град, който потиска и убива поривите. Тук е и обяснението на душевното състояние на лирическият герой: той страда, защото вижда, че твърде много се е отдалечил от миналото, от своята младост. Чувството на срам от това отдалечаване хвърля сянка върху чистия спомен за детството. Нещо повече, този спомен се обръща срещу лирическият герой, превръща се в съдник за него.

Споменът за любимата. За Дебелянов, който почти напълно отрича възможността за щастие в реалността на настоящето, любовта, за която така много копнее, е също недостижима и неосъществима. Тя също се явява обект на мечтите или изживян вече момент, останал завинаги в миналото и възкръснал единствено в спомена. В „Потокът стене“ лирическият герой си спомня за срещата с любимата. Антитезата „че бяхме близко двама с нея и пак безкрайно надалеч“ изразява близостта между двамата и същевременно — отчуждението, довело до раздялата. В „Нощем“ се явява образът „тихи очи“ в спомена за любимата — „и милват ме в спомен далечен две тихи очи“. В „Светъл спомен“ споменът се покрива с мечтата за щастие в любовта. Сравнението „светлий спомен за теб е кат книга любима / денонощно пред мен е разтворена тя“ обр

творбата. А централната ѝ част представлява картина на спомена — мечтата за щастие с любимата. Изградена е в стила на романтизма:

аз съм вечно в лъчи, аз съм вечно в цветя,
спял за тъмната нощ и злокобната зима.

Романтичният контраст между условните образи (лъчи — тъмна нощ, цветя — злокобна зима) говори за силното разочарование на лирическият герой от каноните на действителността и за непреодолимия му копнеж по щастие, който надхвърля рамките на личното — лирическият герой иска да бъде щастлив в един друг свят, светъл и справедлив. Кулминационно значение в творбата има образът:

Любовта ни е чист, непомътен кристал
и със звездни венци вечността ни венчава.

Този силно експресивен образ, изграден с поетични метафори, е апотеоз на любовта не сама по себе си, а на любовта в един щастлив и справедлив свят, който съществува в представите на лирическият герой. В тази творба, както и в „Да се завърнеш. . .“ откриваме интересното преплитане на спомен и мечта: споменът излиза извън рамките на миналото и се придвижва в темпоралните граници на бъдещето. По този начин неговото въздействие в съзнанието на лирическият герой е по-силно, по-убедително.

Когато разглеждаме темата за любовта, не трябва да забравяме, че тя е заемала голямо място в живота на поета. В едно от писмата си до Иванка Дерменджийска той споделя: „Не знаей каква е тази работа, но откак почувствувах, че любовта ми няма да остане само спомен, аз цял се прераждам. Аз досега нямах никому, комуто да се изкажа. . .“⁵ В друго писмо поетът пише: „Аз поне досега не познавам по-голямо щастие от това да се чувствувах силен в живота и най-много от това, че тя е и ще бъде с тебе — единствена и по-мила от всичко.“⁶ В трето писмо: „Не знаей, но мене ме обзема безумна радост, когато си помисля, че някога очакванията ще се свършат и очакваното ще изпълни живота ни. Чудни сили ще имам тогаз да се посветя на тази работа, която страстно съм обичал и любовта към която съм запазил и в най-трудните дни на живота си. Когато видя една от мечтите си изпълнена — ти да бъдеш с мене, нищо няма да ми пречи да изпълня другата си мечта, да обърна в пожар искрата, която ми е дадена.“⁷ Тези откъси показват, че Дебелянов е гледал на любовта като на движеща сила в живота си. Творчеството и любовта при него са взаимно свързани и взаимно обусловени — едното не би могло да съществува без другото. Той се стреми да има любовта в живота си не само като спомен, но и като настояще и бъдеще — тук е причината за темпоралното смесване между спомени и мечти в поезията му. Любовното чувство неведнъж е вдъхновявало поета и неведнъж го е принуждавало да се чувства разочарован и сломен. Особеното място на любовта в живота му, която за нещастие винаги е била неосъществен порив за него, е предпоставка и за налагашото се присъствие на това чувство в поезията му.

В „Станси“ I („С нечути стъпки. . .“) лирическият герой заспива със спомена за първото „да“ на жената, която обича. В стихотворението „Ти смътно се мяркаш. . .“ споменът за нея живее в съзнанието на лирическият герой, той плаче за нея „на спомена в здрача“. Но и тук поетът разчупва рамките на личното начало — той страда не само за своята любов, но и за пропилените си надежди и изгубена младост. По този начин любовта отново се успоредява с поривите и мечтите на Дебелянов за красота и справедливост.

И ето, погребал
в тъга непобедна

^{5, 6, 7} Д. Дебелянов. Съчинения в 2 тома. Т. II. С., 1968.

надежди и младост
в безрадостен склеп —
аз гасна, аз гасна
с утеха последна
на спомена в здрача
и плача за теб.

В елегията „Аз искам да те помня все така. . .“, едно от най-силните любовни стихотворения на поета, споменът за любимата е свързан с нейната смърт. Творбата е посветена на учителката Мара Василева, Звънчето, която е починала от туберкулоза. Изградена е в няколко плана: лирическият герой — любимата — градът. Тези три плана се преплитат в общото драматично изграждане на елегията. Образът на умиращата е маркиран с няколко шрихи — голяма роля тук имат определенията (бездомна, безнадеждна и унила), както и метафорите, които загатват за болестта и душевното ѝ състояние:

в ръка ми *вплела пламнала* ръка
и до сърце ми *скръбен* лик склонила.

Моментът на смъртта е изобразен условно („В зори ще тръгна, ти в зори дойди. . .“). В последната строфа с помощта на същите образи е проследено преливането на страданието в смъртта, като водеща роля имат глаголите, които с последователността на изразяваните действия създават чувството за обреченост и безвъзвратност:

и ти *отпуцаш* пламнала ръка
и *тръгваш*, поглед в тъмнината *впила*.

Лирическият герой присъствува в цялата творба като разказвач на случилото се, поставен обаче в пряка връзка с умиращата. Изявлението му „Аз искам да те помня все така. . .“, което обрамва творбата, е израз на постоянното възвръщане на мисълта и чувството към този спомен, към този миг на смъртта.

Образът на града в нощта, който стои в центъра на природната картина, изпълнява ролята на фон. Напрежението, което тази картина внушава, е концентрирано преди всичко в семантичния кръг на глагола „тръпна“, който в същност персонифицира образите на града и природата, като ги прави съпричастни на мъката на лирическия герой.

Градът далече *тръпне* в мътен дим,
край нас, на хълма *тръпнат* дървесата. . .

В IV строфа картината на нощта алегорично представя безнадеждността, отчаянието и смъртта:

А все по-страшно пада нощ над нас,
чъртаят мрежи прилепите в мрака.

Няколко пластовото преплитане на образите в елегията създава по-голяма емоционална и концептуална дълбочина. Както установихме, водеща роля в построяването на това преплитане и изобщо на образната система имат епитетите и глаголите.

Наблюденията върху ролята на спомена при Дебелянов насочват към следните изводи:

1. Споменът за бащиния дом и детството присъствува като вътрешно убежище за лирическия герой. Той го противопоставя на реалността, като го идеализира, възприема го като светиня, като опорен център на душевното си равновесие. В този момент той не извиква спомена при себе си, а сам с е в р ъ щ а към него, изминава в съзнанието и емоционалната си нагласа обратния път до него

Същевременно обаче лирическият герой на Дебелянов никога не прекъсва връзката на спомена си с реалността и не остава при него. Изживял подчертано емоционално своя спомен, той отново се връща към действителността. Затова отношението на този поет към спомена е лишено от безпочвеност и абстрактност, както е при много представители на символизма и романтизма. Неговият лирически герой сам определя мястото си: той остава не при привличащия го спомен, а в настоящето, в грубата и жестока реалност, за да изживее докрай чувството си за вина, за неизпълнен дълг пред това настояще. Най-голямо наказание за него е именно живият спомен.

2. Споменът за любимата не е свързан с подчертано идеализиране. Нейният образ е до голяма степен близък до реалния и внушава тъгата на лирическият герой за неосъществено щастие в любовта.

ЧУЖДИЯТ РАЗКАЗ ДНЕС

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

Във века на небивалия разцвет на романа разказът не само продължи да живее, но и предлага големи изненади и нови открития. По своята природа късият разказ е епизод от неизчерпаемия роман на човешките съдби. Това обуславя вечността на разказа. Независимо от промените в техниката на създаването и онова, което се нарича лиризация и драматизация на късия жанр, наблюдаваме нещо неизменно. При всички обстоятелства разказът е възпроизведена човешка история, възникнала от непредвидените прояви на човешкото сърце — обич, омраза, мъжество, достойнство, страст, жертвоготовност, самота, жажда за обичуване и т. н.

И досега примерно разказът в американската литература има милиони читатели. Самият американски разказ възниква през първата половина на XIX в. Той се ражда от прочутата стремителност на американския живот. Американската надпревара с времето роди кратката белетристична форма, която и в ерата на романа не залезе. Напротив, тя влияе на романното повествование, придобило новелистични черти. Американският разказ, чийто първомайстор е Едгар По, а истински родоначалник е Френсис Брет Хард, побира в себе си наблюдения над средния американец, зает в непосредствената жизнена дейтелност, с неговите мисли, с неговата груба, често вулгарна лексика. Краткият разказ рисува Америка със специфичния ѝ начин на живот, с нейния особен колорит.

Прародител на късия американски разказ е веселият хумористичен откъс, поднесен в анекдотична форма. Роден и разцъфнал в средата на улицата, на бакарницата, на кръчмата, американският анекдотичен разказ получава и литературна реализация. При своята обработка непосредствено жизненият хумор запазва точността, сбистостта си, оригиналността и неповторимата си индивидуалност. Всичко това е възможно благодарение на факта, че хуморът запазва дъха на определеното място, на определения диалект, на определени хора. Заедно с това тия хумористични откъси в началото се осъществяват било с размера на вестникарския абзац, или в най-добрия случай на половин страница машинописен текст, като запазват точността и мекотата на изображението. В характеристиката му влиза липсата на многословие, на емоционалните ефекти — в замяна на това тези хумористични откъси направо попадат в целта. Без всякакъв страх от обвинение в неблагоприличие и лошо възпитание хуморът преследва едно — оригиналността.

Неусетно в тези откъси започват да се открояват епизоди и характери. В няколко фрази се нахвърля портретът на цяла общност или на определена група хора. Точно тази лаконичност на литературната реализация, както пише споменатият родоначалник на същия жанр Хард, е съществена черта на американската литература. В тези първи комични опити се проявява американският на-

ционален характер в по-голяма степен, отколкото в т. нар. сериозна литература. Така че майсторите на американския къс разказ са великолеппи хумористи, а техните герои — носители на характерни черти от американския характер. От тяхната среда произлиза Марк Твен. Неговите къси хумористични разкази са с герой малкият човек, притеснен от живота и обречен на обезателна катастрофа, при която губи всичко с изключение на веселия смях над себе си и на надеждата в човешкото щастие. Разказите на Марк Твен са пропити от самостоятелния американски дух. Той се усеца в душата, езика, мисълта, живота на многобройните герои на писателя.

Марк Твен по силата на самия живот живее делниците и празниците на своите герои. С тях той разделя славата и успехите на Америка, радостта и скръбта, величието и падението, прогреса и реакцията. Това го прави истински национален писател, който е във водовъртежа на страстите, обзели неговите съвременници.

Отличителният белег на американския къс разказ от първоначалния стадий на развитието му се проявява в силно изразения местен колорит и в неосъзнатия общ смисъл на по-големите обществени цели. Но в развоя си американският къс разказ, чиято обективност и суровост извира от естествено постигнатата делничност, познава и съзнателното идеологическо осмисляне на жизнените факти (Джек Лондон).

Великият син на земята и скитник между звездите търси пътя на американския човек в живота. Той изобразява двете възможности: първата се проявява във вратата на човека към природата и в ярката преобразователна творческа дейност. Другата възможност е свързана с неверието към природата, със страха от жизнената реалност, с отчуждението от другите хора. Накратко, Джек Лондон следва схемата: радост от човешкото общуване и постоянна мъка от единачеството. Разбира се, великият американец избира първата възможност, за да представи в разказите си превеса на човека с гигантската воля и ум, сражаващ се с живота за живот.

С Джек Лондон в краткия разказ нахлува силният, гордият, свободният американски герой. Той носи отпечатъка на авторовата любов към свободата и вулканично изригващите страсти, свързани с преобразуването на природата. Джек Лондон не избягва и онези мъчителни страдания, които имат хората в борбата си за живот. Късият американски разказ в лицето на Джек Лондон подготвя появата на онези белетристи, които се придържат към максимата: човек може да се унищожи физически, но не и духом.

Силна критическа насоченост американският разказ получава в изявата на вечно замисления, мрачен, необикновено тежък в походката и поведението си Теодор Драйзер. Както Христос плаче над Йерусалим, така и Драйзер оплаква обидените и унижени милиони малки хора. За разлика от Джек Лондон големият критически реалист често губи дух и не знае по какъв начин да излезе от задънената житейска улица. Но в замяна на това е безкрайно правдив и напълно безхитростен. По стъпките на Драйзер върви и познатият у нас автор на прекрасния сборник гротески Шъруд Андерсън. Неговите къси разкази, написани с безукорно майсторство, напомнят малките белетристични шедьоври на Драйзер. Но в тези разкази е засилена гротеската. Тяхното обаяние се дължи на героите, които понасят ударите на ежедневния живот, но не губят надежда в жизнената реалност. У Шъруд Андерсън разказът е разтворен в самата делничност. Той е образец на мъжество и правдивост. Въпреки че в малките гротескни разкази има много ужас и спотаен вик, никога не се проправя път на грубия натурализъм. Шъруд Андерсън създава един къс разказ, в който винаги блещука засенчената от делничната грубост човешка красота.

По времето на Първата световна война се появява — по думите на американската критика — свиреп млад човек, умеещ да казва истината — изключително възискателен към себе си, съвършен художник. Името му е Ърнест Хемингвей. Истински подвиг е, че младият американец очиства разказа от всякакви „тлъстини“. В повествованието му откриваме само мускули и нерви. Характерно е, че сравнително кратките разкази са написани от позицията на наблюдател. Героите му наблюдават себе си и често другите хора през масата в кафенето и т. н. Хемингвей в годините на обезценяването на ценностите и на цялата нестабилност въведе в литературата мъжа, заел отбранителна позиция, който предварително е убеден в поражението си. Но това не му пречи да изпълнява дълга си на честен, мъжествен, правдив и борещ се човек. По най-ясния и прост начин Хемингвей навлиза в същността на разказа, като се осланя на лапидарно предадената среда с нейните хора, с нейния мирис, с нейния колорит. Героите на Хемингвей въпреки принадлежността си към т. нар. „изгубено поколение“, дошло след войната, не се отказват от правото си да бранят живота. Духът на тези хора е възпроизведен с действителен английски език, с икономия на определенията и т. н. Но освен формата на непосредствено заснемане на определен епизод, на определени жестове Хемингвей често използва и онзи тип диалог, с който героят иска да прикрие истинските си мисли, истинската си природа.

Хемингвей с късия си разказ създава теорията, по силата на която същественото трябва да бъде скрито така, както айсбергът е 2/3 под водата. Делово написаният къс разказ в същност има отворена композиция. С нейна помощ читателят довъобразява нещата, доразвива сюжетната история, доизгражда героите. Заключениемната дума при всички случаи се предоставя на читателя. Световното майсторство на Хемингвей се проявява в уменията му да изтика на преден план самостоятелната гледна точка на героя, който се придържа към логиката на самия живот. Привидно авторът се отказва от своите позиции, за да засили достоверността и автентичността на своите прости и максимално правдив разкази.

Обратно на Хемингвей утвърдителят на победите победител Фокнър, чиято тема на романите е свързана с преодоляване на самотата и чувството на неизбежно поражение, изобразява изключително яростно настъпателни, нападателни герои. И този път се прогонва страхът в името на издръжливия, съсредоточен и борчески човешки дух. Няма съмнение, че американският кратък разказ има за извор прочутата динамичност на американския живот, която се появява в човешки мащаби, съперничещи с най-великите проявления в природата. Пулсът на Америка, проявяващ се като велика действителност, пренебрегваща дребнолите и подробностите, ускорено бие в посочените кратки разкази. Доказателството отново търсим у Фокнър, който с трагически размах изследва загиването на старите обществено-политически, социални и нравствени традиции. Неговият Юг мъчително се разделя с неписаните закони на робовладелското общество. Но великият американски писател представя капиталистическата промяна като нещо внезапно, бурно и жестоко. От една страна, двубой на старото с новото, от друга страна — бързото осъзнаване на новото като елемент, унищожаваш и обезличаващ човека. Най-поразяващото впечатление идва от страхотната дързост на американските разказвачи, които рисуват Америка без ретуш, като наблюдаят на езика, обносните, преживяванията, действията, морала на средния американец. Немислим е днешният американски разказ без Ърскин Колдуел. Той показва своя Юг, лишен от магнолии. Неговият първи сборник „Американска земя“ е плод на дълбокото му убеждение, че най-добрият учител на човека е животът. По силата на този реализъм безпощадно се разкрива деформацията в социалните, нравствените и политическите отношения в Америка от началото на XX в. досега. В рамките на един естествен динамичен разказ, в който на преден план излиза Америка, на кървавите сблъсъци на бели и

черни, на бедни и богати, се изявява Ърскин Колдуел. Ако у Хемингуей героите живеят в туристически свят, за който е валиден проблемът за консумирането на времето, то с Колдуел разказът се връща отново към малките фермерски селища, към малките градчета, към улицата, към бедните и богатите, към негрите и белите. По-точно героите са взети от изшните и средните слоеве. Бедните фермери, занаятчи, пропаднали търговци, лумпенпролетарии, просяци, скитащи негри и т. н. Колдуел е в линията на американските разказвачи, които заострят вниманието върху факта, че бремето на социалните отношения тежи на милионите бедни хора. Някои изследователи направо определят Колдуел като новатор. Отношението му към живота и главно към поетиката на разказа го сродява с Хемингуей. Споменатите литератори ценят у Колдуел тенденцията събитията и героите да се саморазкриват. Колдуел в световната класика се определя като писател на белите бели и негри от американския Юг. Основната идея на неговите разкази се свързва с осъждането на расизма като най-големия срам на американската нация.

Личната психологическа обезпеченост, примесена с икономическа озлобеност, на несигурните бедни хора, водещи несигурен живот, взема превес и в разказите на Труман Капот. Класовото, групово и расово напрежение и насилие в американското общество са смекчени от добродушния хумор на Капот. Той е известен предимно като романист, но читателите ценят и неговите разкази от типа на прочутата му работа „Затвори последната врата!“ Някои критици с основание го наричат продължител на южняшката традиция на Фокнър. Обикновено незабележим жител на малко провинциално градче разказва случки, епизоди, изгражда с хумор портретите на своите земляци. Разказът на Капот граничи с онзи документ, който не скрива трагичното и ужасното в живота. За Капот също важат онези думи, които американският критик Гарсиа адресира изобщо към белетристите на своята страна: „Това, което отличава най-хубавите творби на тези писатели, не е толкова новаторството във формата, нито смелостта в експериментирането, а тяхната честност по отношение на света, който познават, тяхната чувствителност, майсторското овладяване на описвания материал.“

Подобен стремеж да се гледа на американската трагедия, извикана от безкрайната борба за пари и власт, от позицията на всеопропавашия тъжен хумор на огорчените обидени и съсипани от неволята американци, е характерен и за Уилям Сароян. Без да изневерява на литературата за хората от дъното на обществото, които се отличават с мрачно настроение и с вътрешна жестокост, Сароян съсредоточава погледа върху човешките качества на своите герои. Момчетата, живеещи на страниците на кратките му разкази, излъчват неугасена човешка светлина. С пословичната непредубеденост на момчетата се съди действителността и в разказите на нашумелия след Втората световна война Селинджър. Вярно е, че някои писатели, като Стайнбек, определиха разказите му като литературен магнетофонен запис. Други направо го нарекоха писател на инфантилните ученички и ученици. Но в същото време той завоюва читателския свят с романа „Спасителят в ръжта“ и със сборника разкази „Устата ми хубава, очите ми зелени“. Авторът рисува едно предварително състарено момче, което в света на бетона, техниката и стандартизирания живот няма никакви илюзии и утехи. И в същото време Селинджър показва онази човешка чувствителност и мечтателност, която се съпротивява на моралната разруха. Но преди Селинджър и Сароян редица писатели, като Стивън Винсът Бенет, Джеймс Гулд Къзънс, Джеймс Фаръл, Джон О'Хард, Джеси Стюърт, Ричард Пайп, Сол Белоу, Карсън Маккълърз, представят социалните проблеми не чрез обобщение, а посредством непосредственото описание на отделни страници от делничния живот. Най-забележителното е, че късият американски разказ подобно на цялата американска литература, занимаваща се с основните фази на американския живот, превръща социалната

мотивировка в индивидуална мотивировка, в лични мисли и действия. В този си вид американският разказ решително и мъжествено отхвърля лъжливата теза за Америка като средство за обединяване на раси, народ и класи. Американските разказвачи, които идват направо от самия живот, изобразяват едно общество, което се разкъсва от групови, класови и расови сблъсъци. Стъпвайки здраво на делничната почва и предоставяйки без всякаква хитрост думата на бедния и средния американец, американският къс разказ помага на читателите да научат повече за себе си и за същността на живота, който ги заобикаля.

Особен интерес буди творчеството на Дороти Паркър. След величавата тройка Едгар По, Марк Твен, О'Хенри се появиха и други майстори, които наложиха в литературата мисленето, чувствата, позициите на средния американец. Те имат заслугата, че „изхвърлиха“ онези герои, които приличаха на театрален персонаж, и представиха „малките“, обикновени хора, говорещи зад кулисите на житейския спектакъл. Вярно е, че отдавна живеем с великолепните разкази на Джек Лондон, Хемингуей, Шьрууд Андерсън, Колдуел и т. н. Но сред тези майстори никак сме пропуснали името на Дороти Паркър. Критикът Джил посочи без всякакви уговорки като основни черти на нейния къс разказ прозрението, скрития присмех и острия сарказъм, с който тя извайва своите герои, съчувствието и нежността към несретниците. Критикът казва за писателката, че тя е една от най-остроумните разказвачки и същевременно — най-тъжната. Още по-категорично той пише, че чудесната ѝ поетична реалистична проза я нарежда при съвременниците ѝ Хемингуей и Фицджералд. От своя страна Божидар Божилов (в предговора към излезлия сборник „Живее, когато си при мен“) отбелязва следното: „Нейният език е труден за превод не само защото е поетичен и пластичен, а и защото в него е съхранено времето, годините на САЩ от края на 50-те години, езикът на улицата, на богатите и бедните от големите градове, заети със своите малки грижи.“

Не само американците, но и италианците са реално силни в областта на разказа и в наше време. Активното социално мислене, осъществено в белетристична форма, провокира у читателите широко усещане за живота. Подобно на американците и италианците продължават да пишат разкази под формата на анекдоти, на репортажи, на стегнати и остроумни диалози. Техните къси разкази са сякаш страници от хрониката на времето, направени с помощта на магнитофон и кинокамера. Италианците при богатия свой темперамент изключват себе си от повествованието, за да срещнат читателя направо с малките хора. Така се създава дистанцията между автор, повествовател и читател, като се вдига завесата и остава самият живот. Читателят е дотолкова потопен в житейските истории, че забравя, че има среща с автори и литературни герои. В същото време италианците задълго, макар че имат традицията на Декамерон, възникнал върху непосредствено взетите анекдоти, наблягаха върху личното си участие във формиране на герои, подбрани от непосредствения живот. Тази стара и позната насока в прозата се наблюдава у по-старите италиански белетристи, които даваха тон на разказа през 50-те и началото на 60-те години, като Карло Емилио Гада, Ани Банти и особено Корrado Алваро, чиито представителни книги „Хора от Астронте“, „Любовни срещи“, „75 разказа“, „Рим, облечен в ново“, „Съпругата и още 40 разказа“ го представят като майстор на простия, деловия разказ. Разказвачът кара човека да изтърпи усилията, необходими за разгадаване на природата и на обществения живот. Ако Верга е художник на Сицилия, то Корrado Алваро е художник на своята Калабрия. Традиционният портрет на смазания от жестоко ежедневие италианец е изваян по-графично и по-остро. Прави са онези, които пишат, че бедният живот се откроява с тайна носталгия през булото на спомена, в едно колкото вярно, толкова и фантастично изобразяване. Оригиналният му и модерен стил го разграничава от традиционните описатели на селския бит. За силата и стилового разнообразие на италианския разказ допринася и родената

в Сардиния Фауста Челенте. Необикновеното в нейната биография идва от дългото ѝ пребиваване в Египет. И в същото време познавачката на египетската екзотика е активна антифашистка. Издавала е седмичник за италианските затворници в Средния Изток. Нейните разкази, огледало на всекидневния живот, са изтъкани от образи, обвеяни от полъха на източния климат. Оттук психологическият анализ се съгласува с едно баладично фабулиране. Нейните героини със своята чувствителност и мисловност често се издигат над житейската посредственост. Обикнати са онези героини от писателката, които внасят топлота, сърдечност и щедрост в живота. Нейният разказ е сплав от достоверни снимки, направени в стил „Верга“, и от приказни спомени, напомнящи източните приказки. Обикновено в нашите представи италианският разказ е силен изключително с веризма, отличаващ се — по думите на Георг Брандес — с документалната точност на изобразяването на живота, с подобрения диалектен език и изобщо с местния колорит на лица, събития, случки, с единството на регионална етнография и фолклористика. Заедно с това италианският разказ дължи славата си не само на Верга, но и на неореалистите. Италианската литература на XX в. познава и късия разказ, построен на интроспективните анализи. В това отношение Джана Мадзини, сравнявана с Кетрин Мейнсфилд и Вирджиния Уулф, с музикализацията на разказа прави истински открития. Нейните прозрения и предчувствия прибавят нови нюанси в изследването на трудно поддаващата се на анализ човешка душа, криеща бездни. Авторката е силна в онова описание, което превръща конкретните епизоди и проблеми в музика. Нейните сборници „Среща със сокола“ и „Далечни градове“ са образец на тънък психологически анализ и изразителен музикален език.

Друг писател, който надхвърля веризма с представянето на действителността под формата на кошмарен свят, на ужаса, страданието и жестокостта, е Дино Будзати. Неговият фантастично оцветен къс разказ доби известност със сборника „Шестдесет разказа“ (1958) и особено със сборника „Фантастични разкази“, „Коломбре“. Кафкианската тема за смъртта, страданието и вродената самота е разкрита в италиански вариант. Будзати, започнал от Милано, от прочутия вестник „Корriere де ла sera“, по-късно е военен кореспондент на вестника в Източна Африка. Първата му популярност се дължи на романа „Барнабо от планините“. Писателското му утвърждаване идва и с романите „Тайната на старата гора“ и „Татарската пустиня“. Но романистът Будзати не отстъпва на разказвача Будзати. Разказите му са изключително в проблематиката на XX в.

Големите разказвачи в сравнение със знаменитите поети и романисти винаги се броят на пръсти. По-важното е, че през 40-те, 50-те, 60-те и 70-те години живеят и творят ярки разказвачи. Друг е въпросът, че доминиращата и най-популярната форма е романът. Той завладява милиони читатели. Разказът остана някак в сянка. От него се отдръпнаха първокласни прозаисти. Но това не означава, че късият жанр е умрял. Идва ни на ум, че Ортега-и-Гасет пророкува още през 20-те години пълното умиране на романа. А оттогава досега се появиха класици в романия жанр като Шолохов, Томас Ман, Камю и др. Без да поднася подобни изключителни изненади, разказът и след Втората световна война, с малки или по-големи паузи, излъчва своите майстори. Специално след Втората световна война в американската литература се изяха разказвачи като Сол Беллоу, Бернард Меламуд, Джон Селинджър, Труман Капоти, Джеймс Джонс, Алис Денис, Фленър О'Конър, Джон Ъпдайк и др. От тях Селинджър и особено фантастът Рей Бредбъри добиха световна известност и слава. Бредбъри шестува по света с един разказ колкото трагичен, ужасен и апокалиптичен, толкова и човешки миловиден, човешки състрадателен.

Рей Бредбъри в крайна сметка е пророк не само на ужаса, на гибелта, на края на планетата, но и страдалец и мъченик за човешка пиета. У него белегтристичното

мислене се базира не само на творческата интуиция, на художествения инстинкт, на вродените усещания, но и на придобитите знания от социологията, историята, философията, науката, техниката на XX в. Подчертано интелектуален и философски мисловен, Бредбъри не е загубил свежестта на чувството, силата на спомена, привлекателността на мечтата. Неговите герои са белязани от търсенето на общия спомен на човешката надежда.

От италианците за разказа в периода след Втората световна война най-много е допринесъл Алберто Моравия. Истинското му име е Алберто Пинкерле. Той е син на вечния град. Първият му роман „Равнодушните“ веднага го отделя от кръга на писателите на Мусолини. Повече от 10 години прекарва в санаториум за туберкулозно болни. Но не само боледуването, а и фашистката атмосфера го възпира от литературна дейност. След победата над Мусолини той започва големия си път на писател. Едни от критиците виждат у него неореалиста и художника на бита. Други виждат у автора на романите „Непокорните“, „Аугустино“, „Римлянката“, „Конформистът“ подчертания морализатор и възпитател. Вярно е, Моравия непрекъснато се бори с отрицателното, с грозното в действителността. Той е изобличител и възпитател. Италианската критика твърди, че Моравия не може да получи паспорт нито за родната класика, нито за европейската класика. Може би по отношение на романиста Моравия са прави. В романите си той не можа да достигне най-високата точка от развитието на обществената мисъл на XX в. Така например в романа си „Аз и той“ той потърси изход в сексуалната революция. Но критиката в едно греша. Моравия в областта на късия разказ е не само майстор, но и класик. Оригинално му новаторско втурване в кратките белетристични форми стана с „Римски разкази“, а по-късно със сборниците „Нови римски разкази“ (1959) и „Автомат“ (1965). След Верга той хвърли най-големи усилия да представи героите си не като персонажи на театралната сцена, а като хора, говорещи зад кулисите. Прави са онези, които видяха у Моравия правдивия изобретател на дребните занаятчийни, работнички, продавачи, чиновници, улични жени, бедняци. В същност тези хора не могат да бъдат герои. Те са жертви на едно ежедневие, в което напразно търсят човечност. Неореалистът Моравия, без да дегероиризира личността, засне малките хора в тяхната естествена поза. Той, без да повтаря Верга, се сдоба с онази магия, с чиято помощ поднесе кадри, които казват пълната истина за човека и ежедневието. Върху колоритни детайли от делничността и върху извинките на мисълта на героите се изгражда разказът. Повествованието на Моравия се ослани на точност, на мисловна и правствена уравниовеност.

Но ще направим крачка назад, за да се върнем към талантливия ученик на сицилианеца Верга, неаполитанеца Марота. Той раздвижи изображението на тъжния южноиталиански бит с пълноценния народен хумор и с похватите на моменталното фото. Неговото име се свързва със сборниците разкази „Златото на Неапол“ (1947), „Половин милиард“ (1938), „Свети Дженоаро никога не казва не“ (1948), „В Милано не е студено“ (1949), „Ученици на слънцето“ (1952). От неговите разкази израства образът на народния италиански начин на живот от епохата на 30-те, 40-те, 50-те и началото на 60-те години. Бедни и озверени, човешки весели и деловито хитри, нежни и груби, оскотели и на моменти човешки мечтатели, едновременно чисти и осквернени, героите на Марота винаги търсят начин да си върнат човешкото. Прочутият неаполитански разказвач още един път опроверга, че единствено 20-те и 30-те години са златни години на европейския и световния разказ. Освен Моравия и Марота италианският разказ обновява малките белетристични форми след Втората световна война и чрез яркия представител на неореализма Карло Бернари. Той е предтеча на това ново направление още с романа си „Три работника“, публикуван през 1934 г. Но писателят е в стихията си в сборниците с разкази „Всички сме деца“ (1951), „Хляб и Везувий“ (1952),

„Поради неясни причини“ (1965). У него взема връх темата за осъзнаването на работника.

Но, разбира се, към плеядата световни майстори принадлежи и сложният, противоречив Чезаре Павезе. Роден в 1908 г., починал в 1950 г., той още по време на фашизма пише стихове, разкази, романи и есета. Притежаващ декадентска нагласа, той с много усилия и воля се ориентира към психологически и философски ответения реализъм. Акцента на разказите му ще търсим в спомена за детството като синоним на безвъзвратно загубеното идеално време. В неговите къси разкази всичко се проявява под блясъка от човешки преживявания и всичко се представя като спомен. В много от разказите му традиционните описателни средства са отстъпили място на ирационалните прозрения. Предметният външен свят е застъпен само като възможност за открояване на духовни преживявания. Павезе и неговите разкази „Преди петлите да пропеят“ (1949) са единствен цялостен пример на утвърждаване на екзистенциализма в италианската литература. Естествено е, че Павезе пречупва света през духовната и поетична същност на италианеца. Всичко това омокотява екзистенциалната философия.

Краткият поглед върху италианския разказ позволява да видим, че сред неговите ярки майстори Марота, Дино Будзати, Моравия, Павезе бихме прибавили името и на Елза Моранте, която присъствува с интересните си търсения, реализирани в сборници като „Тайната игра“ и „Андалуският шал“. Нейният разказ е по-авангардистичен, по-експериментален. Разказвачка, която трезво изследва семейните отношения, в пределите на мозаично композираната проза, е Наталия Гинзбург. Нейните сборници „Вечерни гласове“ (1961), „Нашите минали дни“ (1962) и особено „Семеен речник“ (1965) са образец на богато трансформирано посредством интересен диалог, монолог и анализ повествование. Предметният реализъм у нея винаги отстъпва място на задълбочения анализ на отношенията между мъже и жени, деца и родители.

Постепенно стигаме до единодушно признатия за класик на италианския разказ Итало Калвино. Това признание той получи още през 60-те години от строгата италианска критика. Роден в Куба, но израснал в Италия, той е деен участник в съпротивата като партизан в прочутите Гарибалдийски бригади. Неговото име стана известно с партизанските му разкази, събрани в сборниците „Последен идва гарванът“. В зрелите си години Калвино по необичаен за италианците начин използва фантастиката и алегорията, за да се извиси над неореализма и веризма, за да създаде разказ, изтъкан и от невероятни езикови съчетания, и от смело въображение. Безкомпромисният му разказ поставя в тревожна хуманистична светлина най-отговорните въпроси за мира и войната, за оцеляването на вселената и човека. От всички италиански разказвачи той, без да губи в жилите си италианската кръв, е най-универсалният, най-световно мащабният, най-тревожният, най-фантастичният и най-философският автор. У него има не опоектизиране на близкия край на човечеството, а обратно — апокалиптичните видения му служат да пробуди желанието на хората да предотвратят масовото изтребление на планетата.

Без да са от ранга на споменатите големи разказвачи, добри автори на разкази са: Доменико Реа, известен като най-добър художник на неаполитанския народен бит (сборника „Спаканаполи“) (1947). Неаполитанецът Микеле Приску участва в разказите „Заспалата провинция“, „Огньовете на морето“. Той е по-камерен, по-вгълбен в себе си автор. Нино Паломбо се налага в разказа със сборниците „Днес е събота, а утре е неделя“. Карло Монтела е разказвач-неореалист. Той се влияе и от Гоголевата гротеска. Сборниците му с разкази „Кой тръгва призори“ и „Испански портрет“ са интересен момент от развоя на разказа през 50-те и 60-те години. Бепе Фенолио обогатява разказа със сборници като „23-те дни на гр. „Алба“ и „Един огнен ден“. Той е подчертано писател на областта

Пиемонт. Следва реалистичните традиции и закони. Оресте дел Буно, Алдо де Яко, Савелио Страти също внасят определени багри в италианския разказ. В разказа има свое място и Марчело Вентури. Неговите творби, събрани в том под заглавие „Години и заблуди“, се отличават с идеологически осмисления реализъм. Но от най-новото попълнение италиански разказвачи ярко изпъква Лучио Мастронарди. Син на учители, сам той учител в родния си град Виджевано, творчеството му обхваща живота в Ломбардия. Той в истинския смисъл на думата е самобитен разказвач, който пише на местен диалект. Прочут е с романите си „Учителят от Виджевано“, „Обушарят от Виджевано“, „Южият от Виджевано“. Но и в романното си творчество той издава онези похвати и белези, които са характерни за майстора на късия разказ. У него има нерв на разказването, острота на виждането.

Какво е положението с разказа в стара Англия? Първожрецът на късия жанр Чосър продължава да живее. Някой допускал ли е, че разказите на 30-ата веселяци, тръгнали от страноприемницата Тобър за гроба на Томас Бекет, обезсмъртени от Чосър, ще се четат и днес? Водеща фигура в тях е веселият и жизнерадостен кръчмар, който заставя членовете на своята дружина да разкажат по две истории на отиване и връщане. Но самият Чосър е осъществил 13 разказа.

Оригиналното не е в тематиката, проблематиката, сюжетите, а в начина на поднасянето, в начина на писането, в новата повествователна техника, в новия ренесансов полъх.

Чосър напомня безсмъртния флорентинец Бокачо с неговите разкази, известни ни от сборника „Декамерон“.

Чосър като вълшебник оживява любовните ухажвания, жените с начервени лица, благородниците с огрени яки, нахъдрени коси, червеното Средновековие, вярващите в привиденията, алхимиците и астролозите, страноприемниците и вертепите и т. н. Сериозните, но не и тежки разкази, защото техният тон е винаги весел, са в по-голямата си част проникнати от рицарски дух, който изживява последните си дни в XIV в. Не е пресилено, ако кажем, че във веселите си разкази Чосър напомня Рабле. По-късно Дикенс поддържа сиянието на английското белетристично изкуство с колоритните си разкази. Макар че е най-много известен с романите си „Записки на клуба Пикуик“ и „Дейвид Конърфийлд“, той и в прочутите си разкази за Коледа е искрен, затрогващ и вълнуващ. Той е не само най-великият романист на нещастното детство, но и майстор на късия разказ с героинята. Силата му е в живописните подробности и сърдечния тон на повествованието.

Но съвършеното майсторство и блестящи по стил разкази откриваме в творчеството на Оскар Уайлд. Макар че е най-непоносимият според критиката човек, който се занимава с литература, естет-позьор и професор по безнравственост, той е невероятно артистичен в прозата. Но той всичко изкупува с чудесната си проза и второ — с ужасните си страдания. Вярно е, че той попада в затвора, където човек гние с разложена душа и разложено тяло. Но неговите фантастични разкази са изключителни, макар и в тях да се изразява цялата му естетика — желанието да се наслаждава на всяка цена, и то да се наслаждава по необикновения и тънкия начин. И в разказите си той е парадоксален и неправдоподобен, ироничен, с оттенък на горчивина. Но те са съвършени по техника и пълни с майсторски водени диалози. Неочакван комизъм, преплетен с романтичен елемент, се среща в неговите разкази-приказки.

Друг разказвач е Киплинг. Имаме пред вид онези новели, които са из живота на военните в Индия. Преди всичко той е ценен с онези разкази, които носят заглавието „Трима войници“, „Прости разкази за хълмовете“. Героите са трима обикновени войници, които се обичали толкова много, че нито мъж, нито жена са успели да ги разделят. Те са донякъде идеализирани, но тяхната веселост,

доброто им настроение и южняшката им словоохотливост са привличали симпатии на много читатели.

Отделни живописни и мъжествени разкази откриваме в „Книга за джунглата“ и в „Истории“. Под влиянието на индуските религии те създават цяла живописна митология. Немислим е английският разказ от края на миналия век и от сегашното столетие без присъствието на Хърбърт Уелс. Неговата сила е повече в комбинирането между екзотичния роман с възможностите на науката. Отначало автор на „Ръководство по биология“, специалист по сравнителна анатомия, палеонтология, астрономия, той разказва в редица новели халюцинациите на учения човек за необикновената орхидея, чиито пипала сграбчват дори хора, за огромните мравки, отнемачи цели континенти и човешкото племе, за чудовищата-полухора, полуживоти, създадени от един наполовина луд хирург, за метеора, който приближава до нашия глобус и ще го смаже, и т. н. Новелистичните му разкази съперничат на прочутите му романи „Храна за боговете“, „Война на световите“, „Островът на д-р Моро“, „Въздушна война“ и т. н. Уелс и в разказа е литературен колос, велик оживител. И в разказите проявява чудовищното стихийно въображение и възкресителна мощ, почти нямаща равна на себе си.

Нов момент в английския разказ е присъствието на модерниста Джойс. Той прочути не само с романа „Одисей“, но и със своя сборник от разкази, носещ египетското „Дъблинчани“. Джойс продължава да смята безформеното за идеал, зуши плана и построенията представа за света. Неговата сила, неговата мощ е в родробния анализ на дребните усещания, в показва на потиснатите чувства. Блясъкът на английската разказвателна традиция се поддържа и от популярния Съърсет Моам. Той умее винаги да разказва забавно. От положението си на аристократ напада съвременна Англия. И въпреки всичко той уважава работника, са към английската буржоазия се отнася с презрение. От аристократична позиция гледа на буржоазията със сложно чувство на презрение, съжаление, търпимост, страх, омраза, състрадание, а понякога и с истински гняв. В разказа „Дъжд“ Моам бичува онова религиозно лице, зад което се крие душевна пустота. Жестоко напада религията. В разказа „Падението на Едуард Бърнър“ Съърсет Моам отдава предпочитание на човека, който жадува за красота даже и когато това е свързано с бягство от действителността. С цяла серия от разкази той се опълчва против примитивния култ към парите. Постоянен прицел е буржоазията с невежеството си, с филистерството и гонитбата на материални ценности. Ненавиждайки снобизма на буржоазията, той самият е сноб от аристократичен тип. Но това не му пречи да отрича най-лошите страни на буржоазния начин на живот. Слабостта на писателя е, че изобразява отделния човек. Ето защо предпочита парадоксалното в човешките мисли и постъпки. У С. Моам има страх от социалното мислене и от осъзнатия социално-политически мироглед. Но най-добрите му творби като „Дъжд“, „Човекът, който имаше съвест“, „Червенокосият“, „Вирът“, „Мистър Веззнайко“, „Коритото“, „Обедът“, „Жиголо и Жиголета“, „Преди приема“, „Творчески импулс“ въздействуват с вродената човечност на писателя.

В съзвездieto на големите писатели е и Джон Голсуърти. Неговата най-крупна творба „Сага за Форсайтови“ е епопея на собствеността. Сомс Форсайт, преди да се яви в романите, е герой на един от ранните му разкази. От късата белетристична форма той преминава в романите. Любов, брак, семейство, отечество, добродетел, религия, щастие — всичко за този буржоа от викторианската епоха се съдържа в думата собственост. И като разказвач Голсуърти ни оставя важни документи за човешката душа. У него постоянно живее поетът, сам непознаващ себе си. Незабравими са пасажите, описващи лунната светлина, чието внезапно помръкване ни кара да мислим за изхвъркването на ято бели гълъби, и тези, където той показва бухалите и техния разкъсващ душата вик, зовящ сродната душа,

която като тях обича красотата. Художествените средства на Голсуърти-разказвача са много разнообразни. Той умее да надникне във вътрешния свят на героите. Психологическите портрети се създават от автора и чрез преките характеристики, и чрез описание на жестовите, диалога и накрая с помощта на подтекста. Физическите портрети на героите му съдържат една особена мекост. Неговата реч изобилствува с богатия си оттенък. Всичко това ни дава основание да говорим и за романиста Голсуърти, и за разказвача Голсуърти.

В по-нататъшното си развитие в английската литература се появява интересна писателка като Ан Мърдок. И в разказите си тя изследва тънките преживявания на героите, които се подчиняват само на себе си. Повечето ѝ разкази представяват игра на ума, игра на интелекта. За английската разказвачка човекът е самотен плувец през безграничното жизнено море. Тя фиксира вниманието главно на герои, изключително противоречиви. Не е трудно да забележим импресионистичната техника на създаване на разказите. В центъра на тези разкази е светът на чувствата и преживяванията на английския интелектуалец, неговите грижи и размисли, неговите беседи със самия себе си. Разказите на Мърдок пренебрегват социалните проблеми на деня, акцентират върху приоритета на разума, декларират относителността на човешките чувства и отношения, постъпки и подбуди. Нейните герои осъществяват свободния избор в света. Те живеят само в пределите на личното съществуване. Те винаги излизат от субективността, ограничават се със своя личен опит. От английските писатели-екзистенциалисти от Втората световна война най-голямо внимание заслужава Енгус Уилсон. Той привлича читателя преди всичко като новелист. Разказите му издават голяма наблюдателност, блестящо умение, скъперничество даже суховато, но изключително убедително и вярно да показва живота и мисленето на хората от средите на интелигенцията. Авторът има склонност да изследва различните възгледи за вешите, позициите на отделните хора. Неговите герои са изцяло заети с вътрешните си конфликти, раздират се от противоречия. Независимо от прекалената му субективност разказите му са интересен опит за интерпретиране безпътната и духовното лутане на западната интелигенция.

Интересен момент от развоја на английския разказ е творчеството на Уилям Голдинг. И в романите си, и в разказите си той застъпва идеята, че у всеки човек живее животното. Привърженик е на идеята за болното човечество. Той акцентува върху биологическата природа на човека. Това го сродява с модернизма, но за разлика от модерните той търси път към човека, най-важното — стреми се да постави зверското начало под контрол. Освен в прочутия си роман „Повелителят на мухите“ и в разказите си той се вълнува от проблема за зверските проявления на човека. В крайна сметка английският разказвач и романист вярва, че човек ще се научи да се владее и контролира. Той поставя и в разказите си важния въпрос: „Къде е този предел, зад който започва свободният избор — избор между доброто и злото? В какви положения човек губи възможност за свободния избор? Кога свободният избор се превръща в свободно падение?“ Вината и моралното падение непрекъснато занимават автора и героите му. Като разказвач той се стреми не към изображение на самия ход на болестта, а само на определена диагноза. Не към изображението на тези или други страни на живота, а към анализа на абстрактно-морални проблеми. Сложен автор, с много слаби моменти в своето мислене, той като разказвач признава тайнственото и цени всеки човек, чиято мисъл никога не поставя точка.

Английският разказ е характерен и с творчеството на Силитоу. През 50-те и 60-те години той нашумя с разказите си, които съдържат мрачната истина за живота на работниците — живот, показан главно през погледа на децата или юношите, израстващи в нужда, принудени да нарушават законите. Великолепни са разказите му „Мач“, „Ноев ковчег“, „Картина с рибарска лодка“. В друга

група разкази той изобразява трудовата солидарност на работниците, тяхната човечност и взаимопомощ. В отличие от произведенията на XIX в. в прочутия си разказ „Самотният бегач на дълги разстояния“ той откроява протеста с неговия анархически характер. По пътя на протеста онеправданите утвърждават своята личност. В този разказ звучи своеобразен лиризм, характерен за Горки. Като Горки и английският разказвач изразява своята тревога за героите. Те често не знаят какво да направят и за какво да приложат своите сили, какви идеали и цели да отстояват в капиталистическите джунгли, където господствуват зли хиени. Образът на джунглата в разказите на Силитоу има символично значение.

Приключвайки краткия си обзор на английския разказ, погледът ни се насочва към немските кратки белетристични форми. Вярно е, че през XIX в. гласът на Германия звучи приглушено в европейския литературен оркестър. Тъкмо по това време ехти истината за живота от безсмъртните творения на Балзак, Стендал, Флобер, Мопасан, Зола, Дикенс, Текери, Тургенев, Достоевски и Толстой. Големият шум на немската литература след великото столетие от Лесинг до Хайне се възрожда през XX в. и още по-точно — от края на 80-те години на XIX в. Хауптман, Рикард, Глук, Якоб Васерман, Хайнрих Ман, Томас Ман връщат на немската муза всемирното признание. Те влизат отново в интелектуалния ареопаг на човечеството. Както цялата немска литература, така и немският разказ се развива под знака на националната катастрофа, на националния крах, на потушената социална революция, на фашистките изстъпления. Жестокият и тревожен дух на XX в. се пречупва и в новелистичния разказ на немските майстори, почиващ на остра колизия. Двете световни войни, в които загинаха милиони немци, подготовката за нова война, т. нар. мирни дни, всичко е проклятие за германската история. Това от само себе си води до едно особено пречупване на повествованието в сатиричен и лиричен философски, битов и психологически план. Немските писатели направиха много, за да изплува суровата нередактирана истина за войната. Лудвиг Рен в новелата си „След боя“ показва как войната принизява човека до животното, сваляйки покривалото на цивилизацията, оголвайки атавистичните му инстинкти. Бертолт Брехт в новелистичния разказ „Раненият Сократ“ с гневен сарказъм осмива войнишките добродетели, които противоречат на здравия смисъл и естествените норми на човешкия морал. Адам Кукхоф с тънка ирония развенчава интелектуалното и нравствено падение на войнишката реч, казармените представи за чест и геройство. Отгледаният от нацизма войник-чудовище е изобразен в разказите на Хайнрих Ман и в новелата на Ерих Кестнер „Дуел под Дрезден“. Двата големи писатели показват как германският воин е убиец по призвание, притежаващ душата на сутеньор. На казармения плац той е садист и палач, а в гражданския живот — любител на фашистките политически авантюри и углавни престъпления.

Първия симптом на пробуждане на съзнанието, първите белези на излизане от покорността, от готовността да се умира за чужди интереси откриваме в разказа „Огньове над окопите“ на Фридрих Волф. А известният писател Леонхард Франк в разказа „Баща“ представя картината на стихийното възмущение, на внезапното и мигновено като небесната мълния въстание на човешката душа против братоубийствената война. Немският разказвач трезво разбира реалното съдържание на действителността. Той показва нравственото негодувание, акумулирало в душите на обикновените войници, което с огромна сила се обръща към чувствата и съзнанието на другите хора.

Класикът на немската литература Томас Ман връща разказа към големите политически проблеми. В творбата си „Марио и възлещеникът“ показва вулгарното еснафство на фашистите, които избират свой Цезар, майстор на социалната демагогия. С този разказ Томас Ман разкрива духовната същност на нациста: цинично човеконенавистничество, разгулни демонични страсти, воинствуващ

антирационализъм. Не по-малко известният майстор на литературата Лион Фойхтвангер в разказа „Верният Петър“ представя симбиозата на пруския милитаризъм с Хитлеровия фашизъм. Рудолф Леонхард, Ана Зегерс, Вили Бредел показват в редица разкази зверския лик на фашизма, неговия безчовечен терор, гнусните расови преследвания, безцеремонната им мерзост и т. н. Ана Зегерс в „Последният път на колоездача Валш“, „40 години Маргарита Волф“, Вили Бредел в „Отпуск за родината“, Бодо Узе в „Мотоциклет“ рисуват укрепването на волята и закаляването на съзнанието на онези хора, които излизат от състояние на апатия и пасивност и започват борба с фашизма.

Ако повечето изброени разказвачи са по-значителни като романисти, то роденият през 1901 г. и починал през 1947 г. Волфганг Борхерт, от буржоазен произход, по професия актьор, осъждан на смърт от хитлеристите, е изцяло забележителен разказвач. Започнал с пиеси, той се налага като разказвач. Борхерт е типичен представител на онова поколение, на върналите се или на военната литература, или на литературата на развалини, за които фашисткото варварство и кървавото безсмислие на войната са главни източници на впечатленията. Той пише безкрайно лаконичен разказ, граничещ с гротеската, с чувство на дисциплина, на въздържаност, с внимание към словото и към малките живописни детайли, представя, по-скоро отиграва фашистките злодеяния (разкази от хистоматията, „Бледоликният брат мой“, „Нали през нощта плъховете спят“ и др.).

В трудните години на XX в. немският разказ в най-добрите си образци продължава да дава уроци по човечност.

Испанците от своя страна поддържат огъня на разказа през XX в. Забележителният философ-естет, есеист, поет, романист, разказвач Мигел де Унамуно с „Огледалото на смъртта“ и с други разкази във философски план критикува обезчеляването на човека и стойностите на живота. Друг голям романист-драматург, поет, разказвач е Рамон Мария де ла Вилиа с разкази „Дворът на любимата жена“ и др. Пио Бароха, баск по националност, скептик по отношение на социалната революция, е своеобразен критик на буржоазното общество. Неговите разкази връщат чувството за истината у читателя. Силни разказвачи, постигащи психологическа дълбочина на рисунъка, сложните перипетии на чувствата и мислите на хората от втората половина на XX в., са Елена Сориано, Алваро де Лауренсия, Антонио Ферес, Мария Хосе де Кинто, Ана Мария Матуте и др.

Силен момент в испанския разказ е творчеството на Хесус Фернандес Сансон. Неговите разкази в сборника „Стригани глави“ са написани безстрастно. Този обективен маниер се задълбочава и у разказвача Хуан Гарсиа Ортелано. Големият испански прозаик Хуан Гойтисоло провъзгласява девиза за сътворяване на правдива, освободена от големи идеологически обобщения литература, която да въздейства със силата на протокола, на репортажа, на документа, на комуникето. По-важното е, че испанският разказ в мрака на дългата франкистка нощ не изгуби връзката си с великия Дон Кихот. У испанските разказвачи живее печалният образ на рицаря на доброто и честта. Живее живото състрадание, живата мъка, живее човешкото милосърдие. Испанските разказвачи възвестяват новото зазоряване. С много усилия те търсят освобождения Прометей.

Силен аргумент за тезата, защитаваща разказа като вечно движещ се жанр, е и разцветът на мексиканския къс разказ. Световноизвестният мексикански писател Хуан Рулфо с разказите „Равнината в пламъци“ (1953), „Педро Парамо“ (1953) сериозно тълкува смъртта, емоционалните кризи, унищожаването на любовта и човечността. В тази линия на социално изострено повествование е творчеството на Карло Фуентес. От „Маскирани дни“ (1954) до „Песен за живота“ (1972) разказите му носят постоянно набираща сила. У него ще се срещне влияние на Стивънсън, Едгар Алън По. Като си служи със символи, той не избягва и онова въображение, което се подхранва и от делничността. Неговите разкази

са рентгенова снимка на космополитичния град. Непоносимият драматичен живот е тема на дълбоко народностния разказвач Армандо Карильо. Мексиканските разказвачи се подхранват и с индиански сюжетни мотиви. „Метиските разкази“ на Рамон Рубин са изключително впечатляващи. Той е традиционен, строг разказвач, постига голяма сила на емоционалното внушение. Индианският мотив доминира и в творчеството на обявения за най-добър разказвач на 1974 г. Еракло Сипеда.

Тези разказвачи са своеобразни наследници на испанския разказ. Но те се родят и с живописците Сикейрос, Ривера, Ороско. Мартин Гусман и Рафаел Муньос са двама безспорни майстори на разкази с революционна тематика. В тези творби се разкрива психологията на революционните маси, силата на ръководителите на бунта, като Панчо Вилия, Емилиано Сапата, Деметрио Масиас, особено се наблюдава на обичаите, представите, мислите на народа, на интереса към разговорния език. Изследователите пишат, че ако мексиканската революция се отличава с най-характерното за един бунт — епичността, то и разказът, и романът за революцията носят също този характерен белег. Революционните разказвачи са съюзници на въстаналия народ. Освен революционната струя в мексиканския разказ от 50-те години взема връх социалният момент (Хуан Рулфо, Хуан Хосе Ареола, Карлос Фуентес, Маурисио Магдалено, Армандо Оливарес Карильо, Рамон Рубин, Ефрен Ернандес, Хосе Ревуелтас, Артемидо дел Вале Арнесе, отново Рафаел Муньос и отново Агустин Янис).

Мексиканският разказ с дръзността, с разнообразната и нова техника на белетристичното изложение пресъздава и изследва света, изпълнен с мизерия, страдания, красота, борба, с революционна надежда. Греещите багри от грандиозните мексикански стенописи озаряват и мексиканския разказ.

Но освен сред мексиканците и в другите латиноамерикански страни разцъфтява разказът. Световноизвестният Габриел Гарсиа Маркес е убедителен и запомнящ се с късите си разкази, събрани в неговия сборник „Продавачът на чучула“. И в разказите личи намерението да се разказва за един свят, твърде незабележителен от механизацията и стандартизацията. Героите, макар и да живеят в определена историческа ситуация, повече се налагат с живота си фолклорно съзнание. Митът в тяхното съзнание, в тяхното ежедневие, в техните прояви играе огромна роля. Оттук митът е и душа на късите белетристични творби на Габриел Гарсиа Маркес. Героите му, верни на своята среда, на своя климат, на своя начин на съществуване, имат подчертано митологичен поглед върху света. Но ако при някои писатели митът е средство за херметизиране на личността, то тук митът е тласък за намиране връзка с големия външен свят. В най-зрелите си разкази Габриел Гарсиа Маркес възпроизвежда сложното съприкосновение на древно-митологичното с влиянията на модерно оцветената жизнена реалност с нейните проблеми. Разказите на Маркес са удивителна рожба на социална и витална енергия, на колективна и лична енергия. Разказвачът и в късата форма успява да предаде не само колорита и екзотиката на живота, но преди всичко гледната точка на героя, формирана при сложното ѝ взаимодействие на фолклорното и социално-историческото.

Но иска ни се да се приземим отново на стария европейски континент, за дапомним, че ходът на световния разказ през XX в. е немислим без Иво Андрич. Неговите разкази „Жажда“, „Жената на камъка“, „Елена, жената, която не съществува“, „Пътят на Али Джерзелес“, „Мустафа Маджар“ откриват един свят колкото източнофантазен, толкова и балкански строг. Мъжете и жените — герои на тези творби, са повод за разказвача да разкаже за онези мостове, които свързват хората въпреки презрението, враждата, отчуждението. Ето защо той кара своите герои да търсят изход от гибелта, за да постигнат разбиране.

мир и равновесие. За разказа на Андрич е характерно изкуството да извлича философския смисъл от древните житейски истории.

Друга своеобразна черта на разказа му е смесицата от сън и действителност, измислица и факт, надежда и безверие. Имащ силно усещане за трагизма на живота, Иво Андрич презира онези, които абдикират от жизнената реалност. Големият писател, рисувайки герои с двоен живот, в същност се ръководи съзнателно от идеята да разкрие, изследва и интерпретира съдбовния триъгълник Запад—Босна—Изток. Силата му е, че той надниква в екзистенциалната философия на босненеца, без да избягва противоречията и трудностите. Прав е Боян Ничев, като прави една сбита характеристика на същността на разказа на Иво Андрич, наблюдайки на главното:

„Ето така, движейки се между точното пластично изображение на света и тайните на човешкото съществуване на земята, между бита и психологията, между лъкатушенията на историята, загадката на духа и причудливите капризи на плътта, между видимото и същността, между познаваемото и непознатото, Андрич умее да подхване нравствени и социални проблеми за човешкото съществуване, пред които не едно време е стояло с вдигнати рамене. В сложната мелодия на неговия „Бюфет „Титаник““ например се среща неочаквано и отново с темата за съдбата на човека, намиращ се на границата между две цивилизации, между две култури, чужд на своите и свой на чуждите. Това е лична тема може би на самия Андрич, преброял света с Босна в сърцето и в кръвта си, останал дълбоко у себе си човек на Изтока и в дипломатическите салони, и в чуждите градове на Европа. Това е тема и за мястото на неговата малка камениста земя, разположена някъде между Изтока и Запада — Изток в Европа и Европа в Изтока. Тая голяма земя той подробно е разработил в образа на Давна от „Травнишка хроника“. Но в „Бюфет „Титаник““ я срещаме с ново значение, в едно неочаквано превъплъщение, в неподозиран нов вариант.“

Живо опровержение на опита да се напише некролог по случай смъртта на разказа е развитието на съветския руски разказ в наше време. Онова хубаво, което идва от знаменитите сборници с повести на Пушкин и Гогол, живее и днес в руския разказ. Става дума за унаследяване уменията да се разказва естествено, непрезето и правдиво за народния живот. Великата народностно-демократична жилка не е изчезнала и в днешните проявления на руския разказ. При това тази тенденция се конкретизира и в разказите на Чехов и Бунин в миналото, в които говори измъченият и жадуващ за благородство, красота и справедливост човек от народа. Руската правда, руското търсачество на истината, душевното неспокойствие ражда нови класици в разказа, придържа се към хората, носители на духовна свобода (Горки, Бабел, Зошченко, Платонов, Паустовски, Шолохов).

Отново с превръщането на нравствения критерий в основна художествена доминанта руският разказ набира световни висоти. Още при правдивото мъжествено, честно и отговорно рисуване на войната в светлината на духовния опит на народа проличава сериозността на съветския руски разказ (Богомоллов, Нагибин, Бондарев, Казакевич, Биков и др.). Не трябва да забравяме, че филмът „Иваново детство“, който е един от най-големите световни филми в годините след Втората световна война, е изграден върху разказ на Богомоллов. Первоосновата на филма е в литературната творба, която в съгласие със „святата руска литература“ и специално в унисон със севастополските разкази на Толстой представя войната като сила, която изтръгва нежността, милосърдието, красотата от душата на детето. Войната осакатява хората, състарява децата, насажда само омраза и ненавист. Точно върху тези идеи е построен и разказът на Богомоллов, получил великолепно филмова реализация.

Не трябва да забравяме, че началният тласък на големия съветски антивоенен разказ бе даден през януари 1956 г., когато след доминирането на схематиз-

ма излезе знаменитият разказ „Съдбата на човека“ на Михаил Шолохов, с който се възкреси хуманистичният дух на голямата руска литература, синоним на мъжество, строгост, възискателност, благородство и състрадание.

Но големият прелом настъпи с новото всестранно психологическо и социологическо изследване на селото, с възможностите на късия жанр през 60-те и 70-те години.

Нова дума за родното село, за родната природа, за родната земя, за родните хора казват големите разказвачи Астафиев, Белов, Шукшин, Лихоносов, Носов и др. Активизацията на народното самосъзнание застана в центъра на творбите. Спокойното човешко отношение към природа, хора, вещи, събития направлява хода на самото разказване. Съветските големи разказвачи рисуват хората с тяхната простота, ежедневна мъдрост на общуването, техните мъки, страдания, негодувания, тяхната интимна топлина на лирическото съпреживяване. Зад традиционния бит откриват смисъла на житейската ситуация и на човешките деяния. Цяла епоха в разказа е рано починалият знаменит актьор, режисьор, белетрист Василий Шукшин. Неговите разкази ни поразяват с отличното познаване на народния бит, на народната психология. Четейки неговите разкази, имаме чувството, че пред нас наново се появява сякаш знаменитият сборник „Записки на ловеца“ на Тургенев. Често разказите на Шукшин започват с размисъл върху живота от страна на обикновените дърводелци, колхозници, шофьори, младежи. Техните усилия се съсредоточават върху вечните етични въпроси. Вниманието е ангажирано не само от въпроса, в името на какво се живее, но и от интереса към начините на осъществяването на ежедневието. Вечната тема на руската литература за духовното скиталчество на руските хора, които изгонват бита от себе си, за да усетят и проумеят великото битие, е великолепно реализирана в разказите на Шукшин.

Съвременният съветски разказ с талантливото поставяне на проблемите, засягащи личния избор в живота и личното поведение, предоставя заключителната дума на читателя. Днешният съветски разказвач, въпреки че се доверява повече на гледната точка на читателя и на героя, не се отказва от правото си да бъде учител на живота. Разказите, независимо дали са повече живописно-пластични описания или преки анализи на мисълта, са при всички случаи истински уроци по съвършен, духовно извисен живот.

Днешният съветски разказвач осъществява законите на свободното повествование, което дава възможност по-лесно да се влезе в диалог със съвременниците и света.

Същевременно руският съветски разказ доказва, че жанрът не е условност, но и не може да се сведе до строги канонически правила. Без да пренебрегва фабулната структура, той се насочва към по-пряко, по-директно изследване формите на поведението на обикновения човек.

Както в цялата съветска литература, и в разказа се осъществява активен процес, който определят с названието етизация. Тя се проявява не само в широтата и разнообразието на нравствените въпроси, които художествено се осмислят от разказвачите, но преди всичко в търсенията и утвърждаванията на безусловните нравствени критерии. Съветският руски разказ се мъчи да предпази съвременните хора от дисхармоничния свят на човешките отношения и съдби. Етизацията на разказа предполага дълбоко правдив художествен анализ на живота, неговите делнични проявления и ситуации, които са постоянно познати и заедно с това носят нещо ново.

Такава е в общи линии съдбата на чуждия разказ в наше време.

ДВА АНТИВОЕННИ РОМАНА

ЙОНКА КРЪСТЕВА

I. ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ В ПОВЕСТВОВАНИЕТО НА РОМАНА „ПАРАГРАФ 22“ НА ХЕЛЪР

Човекът в наше време страда не толкова от бедност, колкото от факта, че се е превърнал в брънка на една огромна машина, в един автомат, че животът му е станал пуст и безсмислен.¹

Ерих Фром

Появата на първия роман на Джозеф Хелър „Параграф 22“ през 1961 г. предизвиква противоречиви реакции и продължителни спорове. Много от критиците му дадоха висока оценка, наричайки го „забележително литературно постижение“, „апокалиптичен шедьовър“², а Питър Джонс го определи като „единствен по рода си“³. Съветското литературознание също оцени достойнствата на произведението, по думите на Денисова, „написано в най-здравите традиции на реалистичната сатира“⁴.

Най-често на критика се подлага композицията на романа и основното обвинение е, че той е „безформен“. Особено язвителна е бележката на Норман Мейлър, според когото „няма друга такава книга, която някой да е чел. Тя напомня платно на Джексън Полък, високо осем фута и дълго двадесет. Човек би могъл да отреже отвсякъде. Ако извадим сто страници от средата на „Параграф 22“, дори и авторът няма да е сигурен, че ги е имало.“ Но, от друга страна, Мейлър признава, че „добиваме впечатление за такъв талант, който се приближава до този на Джойс“⁵. Изложените аргументи доказват, че е налице едно ново явление не само в развитието на военния роман, но и на романовия жанр.

Според нас противоречието в оценката на Норман Мейлър идва от погрешния критерий, от който се съди за достойнствата на творбата — подходът е като към „платно“ или „снимка“, като към един традиционен роман, което в най-добрия случай представлява само аспект на възможна интерпретация. Условно казано, в композиционно отношение романът е построен на основата на

¹ E. From. The Fear of Freedom. London, 1943, p. 238.

² Jewish Chronicle. Chicago Times, Catch 22, Gorki Books, 1978, p. 1.

³ Peter Jones. War and the Novelist. New York, 1978, p. 47.

⁴ Денисова. Современный американский роман. Киев, 1976, с. 232.

⁵ Contemporary American Novelists (ed. Harry Moore, Southern Illinois University Press, June 1966.

„холографския принцип“⁶, според който частта носи в себе си белезите на цялото. Въз основа на този принцип се извършва кодиране на обемни образи. При „холографията“ няма „фотографиране“ в истинския смисъл на думата; при този процес става запечатване на пространствената структура на знаковите отношения, изграждащи образа. В такъв случай, дори да се отнеме част от цялото, същността няма да се наруши, но „холограмата“ става само „по-бледа“. Ако разделим холограмата на части, то всяка от тях пак ще съдържа целия образ. В този смисъл, ако извадим „сто страници от романа“, то самата същност не би се изменила принципно, въздействието само би било „по-бледа“. Така че от гледище на новия композиционен принцип посоченият недостатък на творбата представлява структурна особеност. Традиционната композиция не е в състояние да постигне подобен ефект.

Такова „обемно“ представяне съобразно с холографския принцип произтича от целта на писателя да пресъздаде един дълбоко враждебен на „средния американец“ свят, чиято характеристика не е компактност и каузалност, а фрагментарност и алогичност, достигаща до абсурд, който също има своя съдържа телна логика на събитията. В същност тук прозира екзистенциалното разбиране за абсурда, според което събитията и проблемите не завършват с него, а започват оттам. Войната се разглежда не само като антисоциално и античовечно явление, но се приема и като най-подходяща метафора за характеризиране действителността в съвременна милитаристична Америка. . . Тя се представя като илюстрация на този абсурд, който довежда до девалвация на традиционните ѝ духовни ценности.

Правилни са изводите на американския критик Олдерман, според когото „доминиращата метафора на 60-те години е образът на „пустинната земя“, а не на „американската мечта“. „Писателите от 60-те изобразяват нашия пустинен свят чрез образите на институтите — лудницата, затвора, университета, армията.“⁷ Може да се каже, че се оформя една апокалиптична линия в съвременния американски роман. Институцията представлява конкретен образ на тези обществени сили, които, отчуждени от личността, все по-осезателно застрашават физическата, духовната и морална цялост на човека. Те не са способни да мотивират неговото реално бъдеще. Ако тези институти са налудничави, то и господстващите социални идеи са такива и в края на краищата довеждат до травмиране на отделната личност.

В този смисъл е верен изводът на Олдерман, че „книгата на Хелър представлява много подходящ образец и добра основа за обобщаване темите, позицията, художествените средства и обекта на романа от 60-те години“⁸. Тя представлява модел, обединяващ основните черти в развитието на романовия жанр в съвременната американска литература, която се стреми да формира една критическа социална позиция.

Съществената промяна в подхода към темата за войната, преместването на фокуса върху едно разкъсано, нервно и хаотично битие налагат и някои промени във формата и стила във връзка с различните идейни задачи, които писателят си поставя при условното изобразяване на събития от Втората световна война. Той заимствува елементи от „черния хумор“, „театъра на абсурда“, използва иронията и гротеската за пресъздаването на психическия климат на един

⁶ За да избегнем въвеждането на нови понятия, предпочитаме да приложим принцип, който се използва в други области на науката. Ние го въвеждаме като работно понятие за определяне особеностите в композицията на романа. За допълнителна информация вж. К. Т о м о в. Принципът на холографията — възможна основа на паметта и психиката. — Философска мисъл, 1971, с. 12; Д ж. Б а т е р с. Голография и ее применение, М., 1977.

⁷ R. O l d e r m a n. Beyond the Wasteland, Yale University Press, 1972, p. 4.

⁸ Ibidem, p. 4.

луд свят, където границите между реалното и нереалното изчезват, където нормалното изглежда безумно и жестоко се санкционира всяко желание за възкресяване на действителните духовни ценности. И в тази тенденция откриваме екзистенциалистка ориентация, която изхожда от диалектиката на абсурда.

Още с първите две изречения Хелър ни въвежда в ненормалния, деформиран свят на „Параграф 22“:

„Това беше любов от пръв поглед.

Още щом видя военния свещеник, Йосарян лудо се влюби в него“⁹ — едно наистина шокиращо начало за военен роман, където се проявява нашироко използваният в романа принцип на семантични стълкновения дори в рамките на една фраза, на което се дължи до голяма степен и хуморът на романа.

Веднага на преден план изпква една безсмисленост и деформация на ценностите, които съпътствуват целия роман и се проявяват в различни аспекти на композицията. Този стилос похват, използващ логиката на абсурда, има предимно идейна функция — нелепото срастване на несъвместими лексикални нива внушава нелепостта на явленията, които се изобразяват на фона на един изгубен смисъл на живота. Тази идея в същност изгражда основния инвариант на многомерната „холографска“ композиция на произведението. Чрез образа на главния герой авторът фактически изхожда от действителната човешка същност, която се стреми да отстои някакви нравствени ценности в свят, който не признава такива.

Още от самото начало става ясно, че главният герой, летецът Йосарян, не принадлежи към света на остров Пианоза, където е разположена военновъздушната част от американската армия. Той е типичен аутсайдер в дадената ситуация и чрез неговата съдба се внушава идеята за отчуждението, чиято крайна изява на безсмислие е войната. Авторът го подлага на всички възможни удари от страна на военноекономическата институция, прекарва го през всички „кръгове на ада“, за да го накара да осъзнае и осмисли своя опит и потърси изход от „дьяволския кръг“, в който е принуден да агонизира през целия си живот. Героят е само частица от този деформиран и обезценен свят, където дори времето е „спряло“ и е изгубена нравствено-ценностната ориентация. За да обхване сложността и противоречивата многостранност на явленията, Хелър преднамерено изоставя хронологичното повествование, преплита в своите многомерни композиционни структури теми и сюжетни линии, нарушавайки традиционната композиция на романа, стреми се да даде по-пълно, „обемно“ изображение на действителността. По този начин читателят се превръща в непосредствен наблюдател и едновременно оценяващ участник в събитията. Това е именно „холографският“ ефект в новия тип композиция.

Сюжетното време в творбата се разгръща на фона на екзистенциалното време, в основата на което е заложена идеята, че екзистенцията е такова съществуване на личността, което не се побира в рамките на биологическото или социално време. Екзистенциалното време е времето на личността, която е постигнала екзистенцията, издигнала се е над обществото и се е свързала с абсолютиното, защото чрез постигане на екзистенцията човек се стреми да постигне вечността. Съществуването се схваща като специфично човешко състояние, което поставя личността над времето и социалните условия. По този начин, като осъзнае своето абсурдно съществуване, конкретният човешки индивид е в състояние да приема идеята за необходимостта от един нов живот, оценностен по качествено нов начин.

Може да се каже, че в романа като най-обективно се определя екзистенциалното време, защото то има отношение към реалния живот на личността, в сми-

⁹ Джозеф Хелър. Параграф 22. С., 1977, с. 13. По-нататък ще се посочват само страниците от същото издание.

съл, че може да се издигне над обективното битие и време, да го изпреварва, да го връща назад. Това постига и сам писателят чрез композицията на „Параграф 22“ и в този смисъл успява да се слее с читателя, а не да се дистанцира, както при традиционните романи.

Осъзнатото съществуване посредством „абсурда“ поставя личността над времето и над социалните условия, но в същото време тя може да бъде обречена на самота и отчаяние, защото, както казва Хайдегер, движението на „свободното битие към смъртта дава цел на съществуването и тласка екзистенцията към завършеност“.¹⁰ Фактически събитията се обособяват в две йерархически противоположни равнища. Дори и изолиран от другите, индивидът търси у себе си своето собствено съществуване — екзистенцията. Тези основни положения в екзистенциалистическата философия понякога дават основание да бъде определена като философия на социалния песимизъм, но в своята същност екзистенциалистически идеи са оптимистични, защото търсят изход и от самия абсурд.

Авторът изхожда от идеята, че нормалното развитие на екзистенцията и връзката ѝ с естествената среда са били нарушени от непрекъснато девалвиращата ценностна ориентация на обществото. Разбирането за битието на главните герои е свързано с екзистенциалния страх и екзистенциалната грижа. Екзистенциалният страх — това е страх пред „края на екзистенцията“, а грижата се поражда от възможността за нейната ограниченост във времето. В романа се внушава постигането на екзистенцията чрез „пограничната ситуация“ и стремеж към освобождаване на личността от страха и грижата. Според Киркегор „индивидът трябва да извърши своя „скок във вярата“, да открие у себе си задачата, която му е поставена, и осъзнае отговорността си по отношение на нея дори ако опитът завърши с неуспех“¹¹. В този смисъл е и изказването на главния герой в края на произведението, че дезертирайки, той „не бяга от задълженията си, а тича към тях“, и че сега той „има задължения към себе си“ (541). Но в действителност остава само надеждата, защото в своето общество героят не може да постигне екзистенцията и отново попада в кръга на безсмислицата.

В обществото, в което живеят героите, ужасът и грижата са единствената реалност, но те са породени от конкретната заплаха за тяхното съществуване. Парадоксът е, че тази заплаха идва не толкова от врага, колкото от „бойните другари“, от сънародниците. По този повод например един от героите разсъждава, че „във всички фашистки танкове, самолети или подводници, минохвъргачки или бълващи пламък огнепръскачки... нямаше хора, които да го мразят повече“ (105).

Съзнанието за една неестествено враждебна жизнена среда довежда до пълно объркване и вцепенение героите, прави още по-осезателен техния ужас и страх. Първите седемнадесет глави убедително внушават идеята за съществуването на един омагьосан кръг, където времето е „спряло“; човешките действия се повтарят с упорита монотонност и еднообразие. Композицията на тази част от романа също засилва идеята за безизходицата на един затворен кръг — седемнадесета глава ни връща отново към първа — болницата. За да развие още по-убедително тази идея, авторът използва инверсия на времето, т. нар. инверсия на типа безкрайност, характерна за екзистенцията в безсмислено, безкрайно повтаряне на едни и същи процеси: вечността в този кръг се трансформира във вечна глупост и безпътница.

На преден план са изведени сюжетното и психичното време на героя, като психичното е по-сгъстено и динамично. Разкриват се предимно минали събития, които „оживяват“ в психичното време на героя. Чрез тях се прави опит

¹⁰ Heidegger. Sein und Zeit. Halle, 1941, S. 384.

¹¹ A Dictionary of Modern Critical Terms. Ed. by Roger Fowler, Routledge & Kegan Paul, London, 1973, p. 63.

за преосмисляне на безперспективността и се търси начин за излизане от затворения кръг на безсмисления човешки живот. Йосарян се стреми да направи своя „избор“, т. е. да осъществи себе си. Изборът съществува като основна категория в екзистенциалистката философия, но практически той не може да бъде начин за решаване проблемите на личността, защото е съвсем свободен и не се основава на никаква йерархия от ценности. В този смисъл е илюзорен и изходът, който главният герой открива за себе си.

В романа обективното време, поместващо безсмислието, се „отмерва“ чрез периодическото увеличаване броя на задължителните полети, което служи за ориентир при определяне последователността на летателните операции, а оттам и приблизително многомерната „холографска“ хронология на събитията, но и тук се повтаря същата безперспективност и налудничавост. Получава се така, че самата лишена от смисъл човешка дейност обезсмисля и обезценява обективния ход на времето и на този фон се постига адекватно отчуждение. Като илюстрация могат да послужат репликите, които си разменят пилотите след поредната операция:

„Хей, Арфи, улучихме ли целта?

— Каква цел? — казваше капитан Ардвак, пълничкият шурман, който пушеше дула, объркан от купчината карти, които бе разхвърлял до Йосарян в носа на самолета. — Мисля, че не сме още стигнали до целта. Стигнали ли сме?

— Йосарян, попаднаха ли бомбите в целта?

— Какви бомби? — отговори Йосарян, който единствено се интересуваше от флака.

— Е, какво пък — запяваше Макуот, — кой дава пет пари“ (42).

Зад думите на героите, отчуждени от действителните духовни ценности, прозира пълното равнодушие по отношение на техните постъпки, действия и цели. За тях животът до такава степен се е изпразнил от съдържание, че те „не дават пет пари“ за действителните последствия от техните операции. Съвсем естествено е, че в това състояние на пълен застой и атрофия на нормалните човешки ценности героите не са в състояние да забележат и оценят обективния ход на времето, с което би трябвало да са свързани социалните им проблеми. Тъй като обективното време е почти елиминирано, за тематичното развитие на романа изключително значение придобива сюжетното време. Именно в този смисъл говори Маргвелашвили, според когото „ние трябва да знаем къде фигурира сюжетното лице (сюжетният предмет) в съдържанието на повествованието, за да имаме адекватна представа за него. Въпросът „къде“ означава тук как сюжетното време и сюжетното лице се появяват в сюжета. Тук става въпрос за специфично сюжетно време, което „не протича“, а остава в съзнанието на читателя като задължително звено в тематичното развитие на сюжета.“¹² Такъв смисъл придобива сюжетното време на смъртта на Сноудън, което се появява в глава 4, 17, 30, 32 и 41 и има различна интензивност и продължителност. Читателят наистина получава убедителна и адекватна представа за него като една дълбока психотравма, нанесена на главния герой, която той непрекъснато се стреми да преодолее и която го подтиква към преосмисляне на своето съществуване и поддържа постоянното състояние на страх и безизходица. Смъртта на Сноудън е нагледен пример за разрушителната сила на времето на обезценения социален живот, проявяващ се в игнорирането и ограничението на екзистенцията. Това сюжетно време се появява винаги когато главният герой попада в „погранична ситуация“, в която се проявява екзистенциалното време. Структурата на романа фактически илюстрира дейността на психотерапевта, който чрез психоанализа, чрез „непрекъснато превъртане“ в съзнанието на болния причината за нанесената му травма се стреми към сублимация. С това се обяснява и йерархичната циклична структура

¹² Г. Т. Маргвелашвили Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976, с. 13.

на основните сюжетни времена. В момента, в който Йосарян осмисля споменатия епизод, той прави опит да се излекува от травмата, да направи своя избор в „пограничната ситуация“ и съответно да постигне сублимация.

Изборът на мястото на действие — обикновено затворени пространства, конструирани от човека и функциониращи в неговата ценностна система — болницата, военния стол, самолета, избата, хотела — не е случаен: те внушават идеята за ограниченост на екзистенцията. Сюжетното време на болницата има особено смислово и композиционно значение — в него се осъществява протичане на индивидуалното време на героя, а заедно с това се прокарва идеята за застой и липса на всякаква перспективна алтернатива, тъй като е изгубено четвъртото измерение, т. е. прогресът, и е игнориран основният закон на битието — движението като ценностнообразуващ процес. При всяко увеличаване на полетите героят търси изход в бягството си в болницата, но в действителност това не е разрешение на конфликта. Това е също израз на една абсурдност — да се търси спасение от „истинския“ живот там, където има само болни. Но се оказва, че климатът в болницата в някои отношения е много „по-здоровословен“ (206) и че тези, които са извън нея, са действително неизлечимо болните.

Такава композиция на романа не е организирана по естествената линейна последователност на времето, а чрез съществуването на основни и второстепенни сюжетни времена с различни измерения, които имат определено място и значение в поетиката на творбата. Те са разположени в индивидуалното време на героя и тяхното ритмично повтаряне носи определено смислово и тематично значение. Такова е например сюжетното време на героя Майлоу, което има свой индивидуален ритъм и характеристика на психичните преживявания на фона на екзистенциалното време. Развитието на двете основни теми — на Майлоу и на Йосарян — е противоположно: докато пространственото поле на героя Майлоу се увеличава, то това на Йосарян се стеснява; докато Майлоу преуспява, но се отдалечава от духовните ценности, Йосарян агонизира, но се приближава към екзистенцията, т. е. съществуването. Постепенно Майлоу се превръща в свръх-същество, неговата характеристика е пространствена, но статична, без темпорални белези. Тук по отношение на времето се проявява абсурдният стремеж то да се „убие“ и да бъде заменено с една обезценена и обезсмислена вечност. По този начин авторът се стреми да внуши могъществото и решаващото значение на световната икономическа империя на Майлоу — най-съвършения институт за потискане и в крайна сметка за психическо травматизиране. Икономическият ръст на капиталистическата държава става за сметка на духовните ценности. Нито един от институтите в тази социална система не е в състояние да изпълнява функциите си: лекарите не могат да лекуват, генералите не са способни да командуват, агентът от контраразузнаването се разконспирира още след пристигането си, специалистът по китове от Харвард бива най-неочаквано отвлечен поради дефектен анод в кибернетичната машина, военният свещеник е една от най-безползните и безпомощни фигури. Чрез безмилостното осмиване на американската армия се разбива митът за нейните морални качества и висок боен дух. Подлага се на съмнение ценностната мотивация, заради която тя съществува. Прицел на авторовия сарказъм са глупостта и неспособността на командния състав, което най-добре се илюстрира със следния диалог, започващ с репликата на полковник Каргил:

— „Всеки глупак днес може да спечели пари и повечето глупаци наистина печелят. Но какво да кажем за хората с дарование и ум. Посочете ми например един поет, който трупa пари?

— Т. С. Елиът — каза бившият ефрейтор Уинтъргрийн в стаичката си, където разпределяше писмата на щаба на 27-а въздушна армия и тръшна телефонната слушалка, без да каже името си.

В Рим полковник Каргил остана смаян.

— Кой беше? — запита генерал Пекъм.

— Не зная — отговори полковник Каргил.

— Какво искаше?

— Не знам.

— Какво каза?

— Т. С. Елиът.

— Какво е това?

Полковник Каргил също се чудеше“ (49)

Не след дълго в целия щаб настъпва паника, особено след като става известно, че Т. С. Елиът не е нито нов шифър, нито паролa.

Чрез зълчното осмиване на офицерите Хелър разкрива не само тяхната неграмотност и тъпота, но и липсата на каквито и да е „патриотични“ цели и нравственоценностна ориентация. Те използват войната само като средство за забогатяване, а цената, с която плащат, е животът на обикновените летци и нравствените ценности. Армията е институция, създадена да защитава интересите на държавата. В дадения случай тя не само не изпълнява своите регулативни функции, но и достига до парадоксалното положение да унищожава дори това, в името на което съществува. Обществото и неговите институти са отчуждени от нравственоценностната система и не могат повече да защитават интересите на личността — нещо повече, те я травматизират и разрушават. Създава се мъртво отрицание; обществените институти функционират в името на някакви ценности, но постигат разрушението им, без да са способни да създадат нови. В този случай се получава не само затворен кръг, но и деструкция. Културата на такава социална система също не функционира така, че да може да сублимира инстинктите на човека. Поведението на героите е изведено и мотивирано предимно на подсъзнателно ниво. Обезнравствените инстинкти са определящи. Действията на главнокомандуващите се диктуват главно от инстинкта за разрушение и инстинкта за власт. В действителност обществото генерира такива личности, които го разрушават. То действа като психично болен и духовно или физически унищожава своите членове. Сферата на съзнателната дейност на личността се стеснява извънредно много. Отсъствието на ценностна ориентация и рационална мотивация обосновава и неадекватното поведение на героите, което в много случаи е патологично отклонение от нормалното: Макуот намира отдушник за изтерзаната си психика в опасни, бърснени полети над палатките, което довежда до неслепата смърт на пилота Кид Сампсън, а впоследствие — и до самоубийството на Макуот; Хавърмуйър прекарва свободното си време, като се усъвършенствува в стрелба по плъхове: майор де Къвърли — в хвърляне на подкови по игрището. Различното протичане на индивидуалното време на героите, различната интензивност илюстрират степента на отклонение от нормалното. Особено показателен е случаят с Дънбар, който упорито се стреми да удължи своя живот, като скучае, защото времето минава бавно, но в същност постига противоположното — „Дънбар толкова се мъчеше да удължи своя живот, че Йосарян го помисли за умрял“ (16). Чрез парадокса още по-убедително звучи мотивът за „загубеното време“, който преминава през целия роман и служи като организиращ композиционен и идеен компонент. Той също изразява една ценностна деструкция, защото безсмислените занимания на героите внасят идеята за отчуждаване на индивидуалното и общественото време от човешката същност. Обективното време се превръща в индивидуално, когато е

осъзнато и изживяно от човека. Трябва да се подчертае, че индивидуалното време на героите протича различно. Най-интензивно е това на главния герой, който чрез спомените си и особено чрез натрапничавия спомен за смъртта на Сноудън се стреми да осмисли и разбере своя живот. Изключителният акцент върху спомена като организиращо събитие, което лежи в миналото, но свързва минало, настояще и бъдеще, напомня на подхода на Пруст към този компонент „като опорна точка в неговата философия и поезика, основа на неговото „намерено време“¹³. Мотивът за „намереното време“ започва да звучи в предпоследната глава, озаглавена „Сноудън“, където главният герой успява да преосмисли и да се освободи от натрапчивите си спомени и да се обърне към бъдещето. В същност той постига психотерапия чрез самоанализа. Бъдещето не е представено като нещо конкретно, към което той се стреми, а като пространствено-временно поле, към което отива. Може да се каже, че авторът прокарва идеята за един атеистичен екзистенциализъм, който отстоява „позицията на предизвикателството“¹⁴. Колкото и да е парадоксално, такъв екзистенциализъм е едновременно скептичен към възможността за трансценденцията, но и е насочен към нея. Животът се представя като затворен кръг, но се оставя открит път за отделната личност. Стремелът на Йосарян към някакво ново бъдеще, колкото и неопределено да е то, към някаква друга форма на екзистенция говори вече за едно осъзнаване и оценяване на времето от страна на героя, защото според думите на Гюйо „времето би затворило достъпа към себе си за такова същество, което нищо не желае. Бъдещето не е това, което идва към нас, а това, към което ние отиваме.“¹⁵ От момента, в който Йосарян осъзнава необходимостта да действа, сюжестът следва хронологическата последователност на събитията, които моделират едно съзнателно, целево движение.

Въпреки че в романа за героя е намерен „изход“ от омагьосания кръг на параграф 22, в действителност той не разрешава неговите социални проблеми. В него е заложено активно, положително начало, но за съжаление бунтарският му дух поема съвсем погрешна посока, тъй като социалната система в Швеция не може да му предостави това, от което той в действителност се нуждае. Авторът не успява да се издигне над основните положения на екзистенциалистката философия. Тъй като не е в състояние да посочи изход от кризата, Хелър се задоволява с функцията на психотерапевт по отношение на едно невротически болно общество, опитвайки се да сублимира негативните страни чрез катарзиса.

Проблемът за времето, който изпълнява важна художествена и идейна функция, засяга всички компоненти на художествената творба — сюжет, композиция и стил, които съществуват един посредством друг и се отразяват един в друг въз основа на споменатия вече холографски принцип. Основните белези на композицията и сюжета се откриват и в стила, който също внушава абсурдността и ирационалната логика на изобразената действителност, невъзможността за комуникация и нормални човешки отношения. Типичният за романа стил като форма на изразяване се долавя най-ясно в диалозите. Част от диалога, който се води по време на съда над Клевинджър, може да послужи като илюстрация:

- Вие сте дрънкало и кучи син, нали?
- Съвсем не, сър.
- Не ли? Значи, ме наричат мръсен лъжец?
- О, съвсем не, сър.
- Искате да се заяждате с мен, а?
- Съвсем не, сър.
- Вие дрънкало и кучи син ли сте?

¹³ Р. Ликова. Писатели и време. С., 1968, с. 50.

¹⁴ A Dictionary of Modern Critical Terms. . .

¹⁵ Вж. Дж. Уитроу. Естественная философия времени. М., 1964, с. 70.

- Съвсем не, сър.
- Дявол да го вземе, наистина искате да се заяждате с мене. Още малко и ще скоча през тази голяма маса да ви разпоря вонящото страховито тяло и да ви разкъсам на парчета.
- Разпорете го, разпорете го! — извика майор Меткаф.
- Меткаф, ти си вонящ кучи син. Не ти ли казах да си затваряш вонящата, страховита, глупава уста?
- Е, Меткаф, постарайте се да си затворите глупавата уста и може би по този начин ще научите как да я затваряте. Чакайте, докато бяхме стигнали? Прочети ми последния ред.
- „Прочети ми последния ред“ — прочете ефрейторът, който знаеше стенография.
- Не моя последен ред, глупако — изкрещя полковникът. — Последния ред на някого другото“ (101).

Подобен открит диалог може да продължи безкрайно, защото е лишен от елементарна логика и завършена мисъл. Зад прозрачността му ясно се долавя абсурдността и изкривената човешка психика. От друга страна, хуморът в такъв диалог служи като сублиматор на нервните напрежения на героите, начин временно да се уравни ужасът, в който те живеят. Смешното в романа варира от глупавата, наивна шега до жестокия, садистичен смях, придаващ особен вид на лицето на смеещия се, който може би в еднаква степен изразява смях и болка. Това в същност е пак израз на наличната абсурдна ситуация. Смяхът в романа изпълнява също катарзисна функция: чрез изкривяването на представите ни за нормалното и ненормалното, за логичното и неразумното, смяхът по думите на Исак Паси „така нарушава нормите, че навежда на най-сериозни размишления и предизвиква най-дълбоки чувства за естеството на тези норми или начина, по който се нарушават“¹⁶, а оттам и за изхода от дадената ситуация.

В основата на поетиката на романа е заложена идеята за затворения кръг на ужасите, който се определя от прогресивното девалвиране на човешките ценности и на функциите на обществените институти. Според екзистенциализма дори и езикът, „най-явният институт, се възприема вече като комплекс от цебализирани структури, които пречат на комуникацията и дават ограничен контрол върху емпиричния свят“¹⁷. Деформираността и абсурдността на света, който Хелър изобразява, рефлектират и в налудничавостта на съдържанието, предадена чрез широкото използване на принципа на семантични стълкновения, а също така на хипербола, антитеза, контаминация. Тези похвати са основни при характеризирането на персонажите — „Дънбар е един от най-предните, най-малко самоотвержените хора в целия свят“ (22), „Тексасецът се оказа добродушен, благороден и обичлив. След три дни никой не можеше да го понася“ (16), „Клевинджър беше от ония хора с много голяма интелигентност и никакъв разум“ (88). По този начин — да цитираме отново Исак Паси — „смешните противоречия и антитезата нарушават не само нормата на явлението. . . , но заедно с това и нормите на неговото възприемане“¹⁸. Налудничавостта на съдържанието, безконечните, лишени от смисъл диалози внушават идеята за хаоса, който цари във всяка сфера на живота и който не може да се предаде с традиционния граматичен и логичен изказ, докато реакциите и жестове — обикновено фарсови и гротескни — „материализират“ ужаса на героите. Използването на гротеската не е случайно. Специфичният характер на това изразно средство, обусловено от острото сблъскване на несъвместими елементи — на комичното с грозното и ужасното, — определя и предпочитанията към него при изобразяване на сложната, противоречива и жестока действителност, която писателят пресъздава. Филип Томпсън правилно отбелязва, че „неслучайно гротеската е предпочитана в изкуството и литературата на общества и епохи, за които са характерни борби, радикални промени или размирици“¹⁹. От особено значение е

¹⁶ Исак Паси. Смешното. С., 1979, с. 22.

¹⁷ A Dictionary of Modern Critical Terms, p. 63.

¹⁸ Исак Паси. Смешното, с. 162.

¹⁹ Philip Thompson. The Grotesque. Methuen & Co. Ltd., 1972, p. 11.

реакцията, която тя предизвиква у читателя — смях, от една страна, ужас и отвращение — от друга. Независимо от това, кой елемент преобладава, мисълта на читателя е ангажирана, защото гротеската предизвиква едновременно емоционална и интелектуална реакция. Специфичното смесване на несъвместими елементи се отразява и в самия текст, в ужаса, който съдържанието внушава, и комичния, понякога лекомислен тон, с който е предадено то. Много често съотношението между комичното и ужасното е непропорционално и варира от лека насмешка до зловещ хумор. Трудно бихме могли да определим кое от двете преобладава в сцената, описваща нелепата смърт на героя Кид Сампсън, причинена от Макуот:

„Един ден той внезапно изтреща над него (Йосарян) със самолета си, изскачайки от тихата далечина, профуча безмилостно със страшен, тътен, грохотен рев по бреговата линия над люлещия се сал, на който русият, бледен Кид Сампсън, чие голю, мършаво тяло се виждаше от толкова далеч, подскочи палячовски да пипне крилото в момента, в който някакъв случаен порив на вятър или дребна грешка на сативата на Макуот спусна бясно летящия самолет достатъчно ниско, за да пререже нещастника през кръста с една от перките си.

Дори и хора, които не бяха там, си спомняха живо и точно какво се случи след това. Едно съвсем тихо и кратко „ест“ се промъкна доловимо през оглушения смазващ вой на самолетните мотори и само двата бледи, мършави крака на Кид Сампсън, още някак си свързани с нишки при кърватите, отсечени хълбоци, останаха да стърчат съвършено неподвижно на сала за известно време — стори им се, че мина яла минута или две, преди да се катурнат назад във водата със слаб, отекващ плъсък, обръщайки се така, че само пръстите на краката и бледите като гипс ходила гротескно се показваха над вълните“ (410—411).

Читателят е шокиран от ужасяващите, силно натуралистични подробности в сцената, но същевременно е провокиран към смях от начина, по който е предадено съдържанието, макар този смях да има зловещ оттенък. Чрез оприличаването на героя на „палячо“ авторът го снижава до персонаж в комична сцена. Филип Томпсън развива идеята, че „има нещо потенциално гротескно в марионетки, роботи и други подобни. Одушевени, приличащи на човек, а в същото време безжизнени, те са едновременно комични и зловещи. И обратно — човешко същество, оприличено на марионетка или робот, е също гротескно, комично и едновременно с това — по особен начин смущаващо. Оттук и характерното описание на мъртви тела, лежащи в гротескни пози, в каквито застават марионетки или кукли, с крайници и глави в неестествени положения.“²⁰ „Белите като гипс ходила“, гротескно показващи се над водата, будят асоциации с бялата гипсова маска на клоун, които се засилват от палячовския жест на героя да докосне крилете на самолета. Тези асоциации влизат в остро противоречие с потресаващата жестокост на сцената. Целта на Хелър е да покаже ужаса и лудостта, до която войната докарва хората, обезчелеността на човешкия живот, изкривяването на психиката, водещо до състояния и реакции, чужди на човешката природа, ужасът и шокът от които предизвиква болезнен смях. Гротеската в описаната сцена е използвана като силно, активно средство за разобличаване на античовешки и садистични реакции, чиято проява се обуславя от войната. Тя води до пълното унищожаване на хуманното начало у човека.

Направените дотук изводи доказват, че твърдението, че романът е „безформен“, е неоснователно. Художествената форма по най-убедителен начин подкрепя идеите, внишени от съдържанието. Всички елементи в стихката на романа оформят една ясна „холограма“, която убедително изразява идеите на автора.

Новият подход към третирането на темата за войната и новото художествено виждане водят до характерни промени в жанра на военния роман: промененото съотношение между композиция и сюжет, изключителната концентрация върху проблема за времето, което пък води до засилена художествена условност на времето и заедно с такива изразни средства като иронията и гротеската по-

²⁰ Philip Thompson. The Grotesque . . . , p. 35—36.

стига активизация на човешкото съзнание и предполага богато диалектическо мислене.

За автора капиталистическата държава и нейните институти действуват като травмиран психически невротик и в този смисъл може да се твърди, че романът е конструиран с цел да осъществи определени катарзисни функции по отношение на съвременното американско общество.

„Параграф 22“ е важен за нас не само с антивоенната и антимилиитаристичната си насоченост, но и с разбулването на мита за „неограничените възможности“ на американския начин на живот. С оригиналното и умело използване на проията, сарказма и гротеската романът се нарежда между най-добрите реалистични сатири. На този сатиричен ефект до голяма степен се дължат изобличителният патос и популярността, с която се ползува тази творба.²¹

II. ЖАНРОВИ И СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННИ ОСОБЕНОСТИ НА РОМАНА „КЛАНИЦА 5“ НА ВОНЕГЪТ

Жанровото своеобразие на творбите на Вонегът е проблем, който продължава да привлича вниманието на критиката и изказаните мнения съвсем не са еднородни. Тъкмо поради тази причина всеки анализ на негово произведение би трябвало да започне с уточняване на жанровите особености. Докато някои критици, например Уилис Макнели, определят романите му като научна фантастика,¹ други са склонни да го отнесат към литературната традиция на Джеймс, Фолкнър, Джойс.² Доналд Лоулър счита по аналогия на американския уестърн, че Вонегът следва модела на „космичния уестърн“ (space opera),³ където асоциациите със сюрреализма, научната фантастика и анекдота са използвани за представяне на едно космично, нетрадиционно виждане на света. „Кланица 5“ е наистина необичайна със стил и форма книга, „в стила на телеграфично-шизофреничните разкази за планетата Тралфадмор“⁴, както появява авторът в началото на произведението. Романът изглежда още по-необичаен, като се има пред вид неговата тема — централно събитие е безсмислената и катастрофална бомбардировка на Дрезден от американците през Втората световна война. Като най-зряла изява на автора „Кланица 5“ съдържа всички типични черти на неговия художествен почерк. Съветският литературовед Менделсон определя жанра, в който Вонегът пише, като „фантастична сатира“⁵. Фантастичният, сатиричен и пародийен елемент е нашироко изследван от критиците на Вонегът. Все пак остава недостатъчно изяснен един важен аспект — необикновеното разнообразие от жанрови форми в неговите творби — цитати от произведения, от исторически документи, пасажи, отразяващи исторически събития, които се дават редом с фантастични събития, смесването на проза с поезия, използването на епистолярната форма, на разказ в разказ, илюстрациите, които придружават произведенията, изключителното многообразие на информация и идеи. Ние считаме, че творбите на Вонегът могат да бъдат съотнесени с литературната традиция на Рабле, Суифт, Волтер, чиито произведения представляват различни етапи в развитието на Мениповата сатира. Изследвайки особеностите на сатирата на Вонегът

²¹ Всички преводи от английски и руски език са на автора с изключение на „Параграф 22“.

¹ Willis McNelly. Kurt Vonnegut as Science-fiction Writer. — In: Vonnegut in America. Ed. by Jerome Klinecowitz and Donald Lawler, Delacorte Press, Seymour Lawrence, 1977, p. 89.

² Karen and Charles Wood. The Vonnegut Effect: Science Fiction and Beyond. — In: The Vonnegut Statement. Dell Publishing, New York, 1978, p. 140.

³ Donald Lawler. — In: Vonnegut in America, p. 61.

⁴ Кърт Вонегът. Кланица 5, С., 1977, с. 5. По-нататък ще се отбелязват само страниците по това издание.

⁵ М. О. Менделсон. Американска сатирическа проза XX века, М., 1972, с. 306.

гът, Конрад Феста споменава, че се използва реквизитът на Мениповата сатира,⁶ но не изяснява спецификата на този жанр и как той се проявява в конкретния случай. Съветският литературовед М. Бахтин в своя проникновен анализ на жанра и неговото обновяване в творчеството на Достоевски предлага термина „менипея“⁷; Нортроп Фрай, поставяйки на първо място изключителната ерудиция, която тези произведения демонстрират (Бътлър, Суифт, Рабле), тяхната енциклопедичност, се спира на термина „анатомия“⁸, повлиян от заглавието на произведението на Бътлър — „Анатомия на меланхолията“. Според критика именно античният жанр на Мениповата или Варониевата сатира дава възможност да бъдат класифицирани и намерят своето място в литературната традиция такива произведения като „Тристам Шенди“, „Анатомия на меланхолията“, „Дон Кихот“, „Гаргантюа и Пантагрюел“ и др. Основните характеристики, които обединяват тези творби, откриваме както в „Кланица 5“, така и в цялото творчество на Вонегът.

Менипеята е изключително гъвкав жанр, който успешно може да се комбинира с други жанрове в рамките на едно произведение, предимно за сатирични цели. Възникнала като един вид художествен антипод на високите жанрове, тя изразява едно критично отношение към изобразявания обект, борави по-малко с характеристиките, отколкото с умствената нагласа, дава предимство на идеите и интелектуалния облик на обществото. Най-често в най-добрата си форма менипеята представя една сложна картина на света под формата на дадено съзнание, светоусещане. Многообразието от идеи, факти, умствени постройки и позиции обосновава и разнообразието от жанрови форми и изразни средства, чието нетрадиционно и често провокиращо съчетание има за цел да активизира мисълта на читателя, да го накара да види своя „познат“ свят от различни перспективи, да преразгледа основните положения на мирогледа си. Многозначността на образите според Г. Гачев се явява вследствие на „многоракурсността“ на съвмещаването в един образ на различни зрителни точки и на различни плоскости. . . Това довежда до многообразие на образните форми на новото време, чак до самото появяване на полифоничния роман на Толстой и Достоевски.“⁹ Един от изразите на полифоничност е представянето на различни интелектуални позиции, без нито една от тях да бъде доминираща. Основният белег на героите на Вонегът е тяхната ролева същност: натрапването на чужда на героя жизнена концепция или неестествена ситуация, които го принуждават да действа от позициите на ново, чуждо му съзнание, което е в разрез с неговото собствено. Такива герои са патологично раздвоени в борбата между двете им същности и това именно определя тяхното битие. Авторовият глас влиза в диалог с тези герои, той общува и с второстепенните персонажи, полемизира и със самия себе си. Съзнанието на разказвача, който в „Кланица 5“ съвпада с автора, не се натрапва, то е също „безкрайно и незавършено“ като това на неговите герои.

Предмет на диалозите и споровете са актуални, парливи въпроси на деня, което и определя изключителната злободневност на този жанр и заради което Бахтин го нарича „енциклопедия на съвременността“ (137). Нетрадиционният подход към темите дава предимство и на нетрадиционни, особено за военната тематика, изразни средства — преди всичко смелото, екстравагантно съчетаване на несъвместими и разнородни неща, резки контрасти, неочаквани метаморфози.

⁶ Conrad Festa. Vonnegut's Satire. — In: Vonnegut in America, Delacorte Press, 1977, p. 144.

⁷ М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 126. По-нататък ще се посочват страниците по това издание.

⁸ Northrop Fry. Anatomy of Criticism. Princeton, New Jersey, 1973, Theory of Genres, p. 309.

⁹ Г. Гачев. Развитие на образното съзнание в литературата. — В: Теория литературни, М., 1962, с. 242.

зи, които нерядко са свързани с изобразяването на ненормални психични състояния на човека.

Полифоничният принцип на художествено мислене обуславя разностилието и многотонността в съвременния вариант на менипееята, което често се постига чрез вмъкнатите жанрове. В тях се разкриват в нова светлина идейно-художествените възможности на словото като литературен материал. Съпоставянето, редуването, пародирането на различни стилове, гласове, тонове е също своеобразен диалог, своеобразно взаимодействие на различни съзнания.

Като най-типичен елемент на менипееята можем да определим свободното, произволно опериране с времето. Пространствено-временният континуум нараства необикновено много — той включва космичното пространство и време, подземния свят. Свободното пътуване във времето и пространството дава основание на някои критици да считат произведенията на този жанр само фантастични поради явната прилика с измислицата, с фантастичното. Тук трябва да посочим една съществена разлика. Светът на чистата фантастика е от начало до край фантастичен — той е даден като такъв със започването на произведението и до края остава такъв — например светът на приказките за вълшебствата. Трябва да се отграничи свободната игра на въображението от интелектуалната измислица, в която винаги можем да открием черти от нашия реален свят. По този повод Рудолф Шмерл говори за два вида въображение — „дисциплинирано“, което служи на някаква цел и има пряко отношение към действителността, и за „недисциплинирано“ въображение.¹⁰ При менипееята фантастичният елемент е подчинен, той изпълнява строго определени функции. Именно затова преходът от реални към фантастични събития се приема като нещо естествено и обосновано от темата и идеята на автора. В много случаи във фантастичните ситуации откриваме една възможна проекция на съществуващи аномалии в действителния живот, чието задълбочаване би довело до състояния, изобразени във въображаемия свят. Това е валидно особено за творчеството на Вонегът — неговата измислена високоавтоматизирана и напълно дехуманизирана цивилизация на планетата Тралфамадор е една възможна проекция на земната технически напредваща и емоционално и морално обедняваща цивилизация. Упоритото настояване на необходимостта от корекция, за съществуването на дълбока криза в обществения и личния живот на хората определят менипееята като „универсален жанр на последните въпроси“ (Б., 167). Героите са изправени на екзистенциалния праг, те винаги се намират в изключителни ситуации и търсят отговор на въпроси от жизнено важно значение. По отношение на „Кланица 5“, както и по отношение на цялото творчество на Вонегът не може да има съмнение, че фантастичният елемент се използва като оръдие на сатирата.

Въвеждането на измисления свят на планетата Тралфамадор е с цел „да се предпишат необходимите оптични стъкла за земните души. Според Били много от тези души бяха изгубени и нещастни, защото не можеха да видят така добре, както неговите дребни, зелени приятели от Тралфамадор.“¹¹ Оптичните стъкла имат за цел да открият на хората тайната за тяхното нещастие, следователно необходимо е търсене на правдата. По време на това търсене експериментират както авторът и героят, така и читателят. Фантастиката е мотивирана вътрешно и е подчинена на чисто идейни цели. Изпитването на идеята в търсене на правдата е една от основните характеристики на менипееята. Търсенето на правдата в „Кланица 5“ е търсене на реалните нравствени ценности. На изпитание се подлагат голяма част от идеите, върху които се крепи американското общество на свобод-

¹⁰ B. R. Schmerl. Fantasy as Technique. — In: The Virginia Quarterly Review, Summer, 1974, p. 646.

¹¹ Кърт Вонегът. Кланица 5, с. 26.

ната инициатива и които в края на краищата се оказват пагубни за човешката душевност. Авторът се стреми да събуди притъпеното и объркано чувство за нравственоценностна ориентация у своите сънародници, вследствие на което те приемат за естествени явления с определено ненормален, деструктивен характер. В съвременна Америка се счита за изключително доблестна постъпка участието във войната във Виетнам. „Синът на Били имаше много неприятности в училище, но после влезе в редовете на прочутите Зелени барети. Той се оправя, става чудесен младеж и се би във Виетнам“ (23). Тази характеристика сама по себе си представлява унищожително и извително разобличение на най-висшите идеали, предложени на американската младеж. Иронията изразява и авторовото възмущение както от явната подмяна на истинските ценности с фалшиви, така и от пасивността, с която обществото възприема тези изкуствени и чужди идеали, без да желае да види опасността, която те носят. На стилово ниво тази несъвместимост между автентичните, потъпкани идеали и новите, натрапени ценности се реализира чрез оксиморонни съчетания и внезапни обрати в логическата постройка на мисълта. Тези търсения и изравняния от съзнанието на реалните ценности са пронизани от философската идея за противоречието между външната форма на нещата и тяхната същност. Това несъответствие между външната форма и съдържание, идеал и действителност се търси и открива в различни сфери на човешката дейност, в различни прослойки на обществото, което в структурата на произведението става възможно благодарение на специфичната организация на сюжета и композицията.

Експериментите в областта на фантастичното и на пространствено-временните отношения са съчетани с една необикновена мобилност на гледната точка, с непрекъсната промяна в перспективата. Това до голяма степен благоприятствува развитието на авантюрни сюжети, където героят е лишен от всякаква устойчива социална локализация, вследствие на което изпада в най-невероятни и критични ситуации, сблъсква се с хора от различни социални прослойки, влиза във взаимоотношения с тези хора. Сюжетът на биографичния роман не разрешава такава свобода, защото социалната характеристика на героя определя типа хора, с които той общува, а оттам — приблизително и основните факти и събития в неговия живот. Те се характеризират и с относителна типичност за тази обществена прослойка, към която принадлежи героят. Подреждането на събитията се извършва въз основа на причинно-следствените връзки, които моделират едно векторно разгръщане на действието чрез хронологичното повествование. Постъпките на героя са мотивирани от развитието на неговия характер, от предишния му жизнен опит, който определя и качествените изменения в характера. Биографичното време и хронологичното повествование дават представата за стабилност, определеност и компактност между героя и неговия свят, между характера и сюжета. Поради тази причина биографичният сюжет се оказва неадекватен за пресъздаването на един разпадащ се, ентропичен свят, който поради липса на определени норми във взаимоотношенията между хората и на нравственоценностна ориентация постепенно се приближава към хаоса. Основната идея за деструкция във всички сфери на обществената и личния живот определя спецификата на характерите, сюжета, композицията, пространствено-временните отношения и образността в романите на Вонегът. Социалната неопределеност на главния герой в неговите романи му разрешава да бъде това, което не е, да играе различни роли, да прекрива всякаква йерархични граници, което много често води до недоразумения, нелепи грешки и създава специфично, весело, карнавално настроение. В художествения план на авантюрният роман пресъздаването на този образ довежда до карнавализация на жанра. Свободното движение на героя в обществената йерархия, общуването му с хора с различна интелектуална нагласа и различен тип социално мислене водят до поставянето

на най-парливите и актуални въпроси на деня, което и определя острата проблемност, характерна за жанра.

Според Н. Фрай „интелектуалната структура, изградена от сюжета (в менипееята) позволява резки дислокации в традиционната логика на повествованието, въпреки че това, което изглежда небрежност, отразява само небрежността на читателя или склонността му да преценява литературното произведение само от позициите на концепция, изградена изцяло въз основа на романа.“¹² В „Кланица 5“ имаме два вида повествование — на разказвача за себе си и на разказвача за главния герой на произведението Били Пилгрим, с когото заедно са преживели бомбардировката на Дрезден през Втората световна война. Обособяват се две сюжетни времена — на разказвача, където доминираше е хронологичното, биографично време, и на героя, който живее в свое индивидуално, психично време. Сюжетното време на разказвача разкрива историята на написването на книгата и включва лица и събития, имащи пряко отношение към нея. В хода на повествованието авторът влиза в диалогични отношения с различни хора: с таксиметровия шофьор в Дрезден, с филмовия продуцент, с прокурора — свидетел на катастрофата в Дрезден, с една майка, възмутена от „войнолюбивите, дъртни мръсници“ от филмите. Героите изразяват мнения по различни проблеми от миналото и настоящето, но най-важният въпрос, по който са принудени да дадат мнение, е необходимостта от написване на книга за Втората световна война. Отношението им към това събитие е основен критерий за чувствителността на тяхната гражданска съвест, то определя и светоусещането на всеки един от тях. Представянето на различни съзнания, диалогичната постройка на сюжета са още един елемент на менипееята, който откриваме в „Кланица 5“. Самата реч на разказвача е вътрешнодиалогизирана, пронизана с полемика.

Трябва да отбележим един интересен факт — на няколко места в романа авторът изпада в състояние, характерни за неговия герой. За първи път това става в първа глава, когато в самолета на път за Филадельфия той изгубва чувството си за самотичност и не може да се ориентира във времето:

„И аз станах антилице в бостонската мъгла и Луфтваганза ме качи на миниавтобус с неколцина други антилица и ни изпрати в един хотел да прекараме там една антинощ.

Времето не искаше да минава. Някой си играеше с часовниците — не само с електрическите, но и с тези, които се навиват. Секундарникът на моя часовник трепваше, изминаваше цяла година, после пак трепваше“ (20).

Както своя герой, авторът понякога изживява чувството за „несъществуване“ и излиза от обективния поток на времето. И разказвачът, и героят се намират в кризисен момент, на прага. Разглеждайки Нюйоркското световно изложение, авторът с тревога се запитва за настоящето: „Колко е широко, колко е дълбоко, колко мога да взема за себе си?“ (19). Диалогичната постройка на неговата реч засилва чувството за напрегнатост и тревога. Няма ли и у него тревожните симптоми на болестта на Били, и ако той ги е победил, кое е средството? Този пример е още едно доказателство на тезата, че фантастичното у Вонегът служи на чисто идейни цели, то съдържа потенциалните възможности на бъдещето.

Антивоенната творба на писателя можем да определим като микрокосмос на цялото му творчество. Основните теми и идеи се появяват тук в най-изчистена и сгъстена форма: идеята за самоубийственото безумие на американското общество в разпалването на нови войни, за опасната склонност на хората да забравят за миналите световни катастрофи, за пагубното влияние на принципа на свободната инициатива върху духовните ценности на обществото, както и идеята за отговорната роля на ангажирания писател. Като доминира-

¹² N. Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 310.

щи се очертават темите за опасността от Трета световна война, за физическата и духовната гибел, към която техническият прогрес в условията на капиталистическото общество тласка съвременния човек, за своеобразното съществуване на съзнанието на прага на безумието, за отчуждението между хората. Това са само част от темите и идеите, вметени в рамките на този кратък роман, в чиято тъкан е вплетен карнавализиращият жанр на фантастичната импресия, където „съзнателната сатира“ се съчетава с фантастичните пътешествия с утопичен елемент“ (Б., 168). Нортроп Фрай развива идеята, че в съвременната литература рядко се срещат в чиста форма основните видове. Най-типични са случаите на взаимно проникване между романа и анатомията (по неговата терминология).¹³ В „Кланица 5“ традиционната утопия се трансформира в дистопия, в антиутопия, пред вид идейния замисъл на романа като антивоенно и антирежимно произведение.

Характерен е преди всичко образът на главния герой — болния от психическо разстройство Били Пилгрим, който се „откача от времето“ през Втората световна война. Той излиза от нормалния житейски коловоз, обществото го смята за невменяем. Дори името му го определя като скиталец, човек, който никъде не принадлежи и винаги търси нещо. Художественото осмисляне на разказа за Били се дава до голяма степен чрез съня, който е влязъл за първи път в литературата като художествено обобщение, в жанра Менипова сатира.¹⁴ Менипейното осмисляне трябва да се разграничи от епопейното, където сънят не създава втори план, а има пряко отношение към обикновения живот и се допълва с него. В менипеята се постига точно обратното — животът, видян насън, и реалният живот се развиват по различни закони, в тях се разкриват различни възможности за човека. Фантастичните пътешествия на главния герой във времето и пространството започват в сънно или полусънно състояние, при което миналото, настоящето и бъдещето се смесват:

„Били Пилгрим заспа като изкуфял вдовец и се събуди в деня на сватбата си. Той мина през една врата в 1955 и излезе от друга в 1941. Върна се обратно през същата врата, за да се намери в 1963. Той каза, че много пъти е виждал рождението си и смъртта си и безразборно навества-вал всички събития между тях“ (23).

Фантастичните събития, предадени чрез сънищата на героя, буквално развенчават реалния живот. От друга страна, сънят е начин да се проникне в тайните на човешкото подсъзнание, да се открият травмите, които водят до криза в човешката психика. Свободното движение напред и назад във времето е отличителна черта на съвременния „психологически роман, както и предпочитанието към „психичното“, а не хронологично сюжетно време. „Кланица 5“ без съмнение е представител на този вид роман. Жанровите възможности на менипеята дават неограничени възможности за изследването на човешката психика, тя е „приспособена изключително за проникване в дълбините на човешката душа, за остро и открито поставяне на последните въпроси“ (Б., 164).

В образа на главния герой, „лудия“, болен от шизофрения Били Пилгрим, ясно проличава амбивалентният, сериозно-смехови образ на „мъдрия глупак“ от карнавализираната литература. Героят е успял да прозре същността на важни въпроси за своето и за общественото битие, за които другите дори не се замислят. В своята слепота и безразличие те приемат неговите разкази за Трал-фамадор и проповедите му против Третата световна война за лудост. Сам Вонегът сравнява фантастичните пасажи в „Кланица 5“ с шута у Шекспир и казва, че „пътешествията до други планети, научна фантастика с предназначено затътващ характер, са еквивалент на честото извикване на шута за разясняване на

¹³ N. Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 310.

¹⁴ М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски, с. 168.

нештата¹⁵. Авторът съвсем недвусмислено заявява за целите, на които служи фантастиката в неговите творби, а именно — да „помогне на хората да намерят отново себе си и своя свят“. Фантастичният елемент звучи като своеобразен саркастичен, горчив коментар в духа на традиционния трагичен шут, който единствен познава истината. Амбивалентността, характерна за този образ, намираме у повечето герои на Вонегът — Били, Роузотър, Ръмфорд и др. Откриваме най-типичната за менипеята тема — за човека, който единствен познава действителността, знае истината за хората и техните взаимоотношения, както и това, че всички го считат за луд. Но се оказва, че останалите са слепци и безумци, а Били е сгрян от вярата, че „ще утеша толкова много хора, като им каже истината за времето“ (25). Идеята за необходимостта от осмисляне и преосмисляне на времето, историческо, социално и индивидуално, се налага отново и отново в романите на писателя. Това съвсем не е случайно, тъй като проблемът за времето стои в основата на структурата на човешката личност. Били е единственият носител на истината в романа и този факт сам по себе си го обрича на самотничество. Своеобразната му непригодност към реалността е чудесно изразена в неговата шутовщина. Особено красноречива е сцената на пристигането на американските войници в Дрезден:

„Онова, което видяха, бе брадясалият Били Пилгрим в синя тога, сребърни обувки и с ръце в манишони. Той изглеждаше поне шестдесетгодишен. До Били бе малкият Пол Лазаро със счупената ръка. Той съскаше и се пенеше от бяс...“

Осемте смешни дрезденчани установиха, че стоте смешни същества са наистина американски бойци, току-що пристигнали от фронта. Те се усмихнаха и после се разсмяха. Ужаст им се изпари. Нямахте от какво да се страхувате. Това бяха осакатени човешки същества, по-смешни дори от самите тях. Това бе оперета“ (110).

Сцената е предадена в духа на гротесковия реализъм с характерните контрастни комични двойки — високия Били и малкия Пол Лазаро, преобличанията, смесването на несъвместими елементи — на военната обстановка с развлекателния, невинен характер на цялото зрелище. Героите са снизени до участници в комична оперета, те са не само „осакатени човешки същества“, но и пародия на войници. Цялата сцена на пристигането на „врага“ в Дрезден се превръща във фарс. Били е начело на парада — „оперетата мина през портата на гарата и замарширува по улиците на Дрезден. Били Пилгрим бе звездата“ (110). Виждаме героя в типичния карнавален образ на глупака-крал. Иронията още повече засилва нелепостта на ситуацията, имайки пред вид, че „Били не е в състояние нито да навреди на врага, нито пък да помогне на своите приятели“ (27). Чрез пародията и иронията, подменянето на високото с ниското, се постига развенчаване на самата реалност — на претенциите на американската армия за безупречност, висок боен дух и достойно поведение.

Със същия пародиращ и насмешлив, на места саркастичен тон са предадени портретите на всички герои. Били е обрисван преди всичко като смешна фигура, той е „смешен на вид младеж — висок и слаб, с форма на шише от кока-кола“ (22). На друго място четем: „Били беше смешен — висок един и деветдесет, с ръце и рамене като голяма кибритена кутия“, който „ни най-малко не приличаше на войник. Приличаше на нечисто фламенго... Третият изстрел беше за нечистото фламенго, то се спря като заковано в средата на пътя...“ (29). Героите приличат повече на жалки, гротескни карикатури, отколкото на войници. Чрез оприличаването им на неодушевени предмети, на животни, булещи неприятни асоциации, и особено чрез употребата на среден род по отношение на героя авторът ги обезличава, принизява ги до по-низши същества, лишава ги от човешки облик. На няколко места те се сравняват с лъжици: „Били

¹⁵ Vonnegut in America, p. 90.

и жена му Валенция се сгушиха като лъжици в голямото си двойно легло“ (56), във вагона Били „се опита да се сгуши до другите като лъжица“ (109). Този образ възбужда, от една страна, асоциации с хладен метал, а, от друга — представата за обособеност и определеност на предмета и използването му предимно като помощно средство, като прибор, инструмент. Чрез тези неестествени сравнения между човека и веществената свят на стилово ниво се внушава идеята за крайно отчуждение между хората, съществуването им като отделни индивиди, без комуникативни връзки, а също така и идеята за бруталното манипулиране с човека, свеждането му до вещ, до инструмент. Описанието на героите е проникнато от подчертано фамилиарно и профаниращо отношение към тях, изградено върху оксиморонни съчетания и карнавални несъответствия. Тяхното поведение е също гротескно и недостойно, унижаващо човешката природа. Те са „големи, злочести млекопитаещи“, „Мисисипи от унизени американци“, жалки и безпомощни, без чувство за достойнство. Този начин на изображение, за който са характерни профаниращи снижавания и пародиране на високото, е типичен признак на гротесковия реализъм — художествен метод, залегнал в основата на Мениповата сатира. Поведението, жестът, речта на човека се освобождават от ограниченията на всякакво йерархическо положение. Определя се един нов модус на взаимоотношения на човек с човека, премахва се епическата и трагическата дистанция, което е една от причините за възприемането на персонажите като антигерои. Това се отразява и на организацията на сюжета, дава възможност на автора да влиза в по-фамилиарен контакт с героите, което е невъзможно при високите жанрове. Въпреки че стои по-високо от своите герои, авторът се самопародира и осмива — нарича се „стар пръдльо, с дъх на иперит и рози“, и той е един от „злочестите млекопитаещи“. Това далеч нетрадиционно представяне на героите и автора, още по-необичайно за военен роман, открива пред читателя друга перспектива, насочва го към нов начин на възприемане и мислене, води до развенчаване на официалните позиции и норми, на официалния мироглед. От друга страна, деформацията във външния вид на героите е израз и на деформацията в техните взаимоотношения, и на ценностната система на обществото, в което живеят.

Амбивалентният характер на карнавалните образи, които едновременно увенчават и развенчават, убиват и възкресяват, до голяма степен е отслабнал. Художествените образи в романа имат предимно развенчаваша функция, обусловена от основната идея на произведението за съществуване на дълбока криза в личния и обществен живот на човека, за липсата на един определен модел на света. Веселият, карнавален смях е напълно изместен от пародията, която е може би най-ярката стилистична характеристика на менипеята. В „Кланица 5“ откриваме пародии от най-различно естество: пародира се например такава съвременна идея като отглеждането на човешки зародиш в епруветка чрез епизодите на любовния акт между Били и Монтана, раждането на тяхното дете, като през цялото време те се намират в изкуствено създадена „естествена“ среда и са обект на експеримент от страна на тралфадорците. Това е по-скоро пародия в обратна посока, защото по всичко личи, че чуждоземните жители се размножават по механичния начин, към който се стремят земните, с помощта на достиженията на техническия прогрес. Отново прицел на атаката е технократическото общество.

Обект на пародия са и наивните, романтични представи на непросветения войник, който си въобразява, че в съвременните условия може да бъде като един от „тримата мускетари“, героичен, смел и благороден; пародира се и глупавото самодоволство на английските войници от успеха им да запазят своята елегантност, изискан стил и безупречна външност дори по време на война; пародира се най-сетне и самият американски начин на живот. Тази пародия можем да открием

на много нива, но тя е дадена и в един обобщен образ, който заслужава специално внимание — образа на „дървото, което ражда пари. Вместо листа по него растели двадесетдоларови банкноти. Цветовете му били правителствени бонове. А плодовете му — диаманти. То привличало човешките същества, които се избивали едно друго около корените му и ставали добър тор“ (121). Този гротесков образ е в действителност горчива пародия на един основен мит — мита за световното, космично дърво, за дървото на живота, което за митологичното съзнание възпелва универсалната концепция за света. Космосът влиза в бинарна опозиция с хаоса и съхранява представата за космична цялост, противопоставена на космичната дезинтеграция, за „космологизация на пространството и времето за борба с ентропичните тенденции на „износване“ на света,¹⁶ за организираност, стабилност, трайност. Световното дърво е и сакралният център на вселената, то символизира най-висшите духовни и нравствени ценности. Във всички негови разновидности откриваме и изображението на идола, символизиращ висшите ценности на обществото, което го почита. В центъра на модела на космичното дърво у Вонегът откриваме не бога, не духовните и вечни ценности, а култа към материалното, тленното, преходното. Стремежът е не към духовното извисяване на човека, а към материалния успех. Тази подмяна на реалните, традиционни ценности с фалшиви виушава идеята за деградация на човешката природа и човешкото общество. Дървото на живота се превръща в дърво на смъртта, защото при митологическото светоусещане след смъртта си човек се включва в космичните цикли и става хомогенна част от вечността, докато при Вонегът смъртта се превръща в двигател на същия абсурден, самоубийствен цикъл, от който няма изход. Виушава се идеята както за един безсмислен, затворен кръг на човешкото съществуване, без реални ценности, така и за невежеството и слепотата на членовете на това общество по отношение на абсурдността на тяхното съществуване. В това отношение те се намират по-назад в сравнение с абсурдния герой на Камю, антигероя на XX в., защото той е осъзнал абсурдността на своето битие и търси начин да се справи със самия абсурд. Чрез изпразването на един основен мит от първоначалното му положително съдържание и напълването му с противоположно отново се натрапва идеята за потъпкване на истинските духовни и нравствени ценности и за тяхното подменяне с фалшиви идеали, които физически и духовно погубват човека, обезсмислят и обезценяват неговия живот.

Като особен белег на творчеството на Вонегът трябва да отбележим настоячивото пародирание на произведенията на масовата култура, чиито автори не само че не изпълняват своя граждански дълг, но и притъпяват и приспиват съзнанието на хората, извращават техните вкусове. Най-ужасното е, че това се прави с цел те да се превърнат в послушни кукли в ръцете на военната машина. Авторът пародира и осмива евтината булевардна литература, провоенните филми, издигащи в култ войната, както и артистите, изпълняващи главните роли — в случая Хенри Фонда и Джон Уейн. Много често в речта на персонажите в „Кланица 5“ са вмъкнати цитати или реплики от известни телевизионни програми и героите се асоциират с персонажите от тези програми. Например песента, която пеят англичаните — „Добре дошли при нас, приятели“ от оперетата „Пиратите на Пензас“, — представлява част от американската серийна телевизионна програма „Героите на Хоган“. Вонегът осмива американската телевизия, като едновременно с това превръща и собствените си герои в карикатури, идентифицирайки ги с „героите на Хоган“. По този начин се извършва профаниращо снизяване на две нива — едновременно се пародират и масовото изкуство, и американският войник.

¹⁶ Вж. Мифы народов мира. Т. 2. 1982, с. 162.

Пародията и иронията са форми на редуцирания смях, чиито корени откриваме в карнавалната традиция. Под влиянието на различни фактори ликуващият, карнавален смях загубва своята възраждаща сила — една съществена част от неговото ядро, — вследствие на което се редуцира, т. е. придобива едностранчива функция само да осмива и разобличава.

Както отбелязахме вече, снижаванията и приземяванията водят до унищожаването на героичното начало в образа на боеца. Премахването на дистанцията между автор, читател и герой води до установяването на специфична карнавална категория — свободния фамилиарен контакт между хората, което се отразява и на речта на героите. Тя също е фамилиарна, много често цинично откровена, ругателна и насмешлива, типична за стила на карнавализираната менипея. Тази реч изключва всякакво абсолютизиране и едностранчива сериозност, поставя под съмнение всяко твърдение, изпитва всяка идея, отхвърля авторитети.

С разгледаните основни моменти не се изчерпват всички теми и жанрови особености на „Кланица 5“, но те са достатъчни, за да покажат многообразната идейна обхватност на дадената разновидност на менипеята и нейната адекватност към тематиката на Вонегът. Произведението надхвърля рамките на обикновен военен роман както по отношение на третирането на темите, така и по отношение на художествената структура. То дава ясна представа за идеите, отношенията и настроенията в съвременното американско общество. В този смисъл Бахтин пише, че „менипеята представлява може би най-адекватен израз на особеностите на дадена епоха“ (136). С това се обяснява и тенденцията за нейното проникване като съставен елемент в по-големите жанрове, в случая в поджанра на военния роман. Самият Вонегът казва за романите си: „Моите книги са в същността си мозайки, направени от цял грозд малки фрагменти; и всеки един фрагмент е шегга. Аз се заех с изкуството на смешника.“¹⁷ Това изказване е в подкрепа не само на нашите изводи, но и на факта, че авторът е добре запознат с жанра менипея и неговите най-добри образци и го използва съзнателно в творческите си търсения, експлоатирайки неограничените възможности, които той предлага на сатирика при художественото изследване едновременно на минало и настояще за осмисляне и преосмисляне на основни дейности и тенденции в съвременната епоха.

¹⁷ Vonnegut in America, p. 91.

ЕВРОЦЕНТРИЗЪМ И АНТИЕВРОЦЕНТРИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ НА ЛАТИНСКА АМЕРИКА И ЕВРОПА*

ДЕСИДЕРИО НАВАРРО (КУБА)

Многостранны и много разнообразни са били формите на изява на схематизъм в науките за културата: в литературата, естетиката, културологията и др. Нека само си припомним „презентизма“, „пасатизма“ и отклоненията „поезиоцентризм“ и „романоцентризм“ в литературната теория, както и „реализмоцентризма“, „литературоцентризма“ и „пластиконцентризма“ в общата естетика. Но благодарение на многобройните автори от различни специалности и страни, между които не липсват латиноамерикански изследователи, естети и литератори, днес вече знаем, че най-разпространеният израз (както исторически, така и географски) на науките, отнасящи се до културата, не е нищо друго освен механичното пренасяне на обобщения, направени върху материалната база на едни страни и народи, към действителността на други страни и народи. В литературознанието, естетиката, историята на изкуството и други области на културата това противозаконно пренасяне или универсализация на закони и категории се е появило *главно* като *западоцентризм* или, по-точно казано, като *евроамериканоцентризм*. Трябва да се подчертае наречieto „главно“, тъй като често се забравя или не се познава съществуването на честите прояви на азиоцентризм, афроцентризм и други регионални „центризми“ в споменатите науки.

Въпреки това, когато преразглеждаме от този ъгъл най-обширната литература по тези дисциплини, можем да се уверим, че много често към „периферията“ са запратени не само Азия и Африка, но и дори Латинска Америка и Източна Европа, както и Канада (или цяла Северна Америка). И ето защо думата „евроцентризм“ престава да бъде изясняваща, за да се превърне в було, хвърлено върху същността на въпроса. В нашата Америка Роберто Фернандес Ретамар е показал, че предполагаемите прояви на „евроцентризм“ в литературните проучвания почти винаги са били в същност прояви на „западоевроцентризм“, защото в такива схематични пренасяния източноевропейската литература в повечето случаи също е била обречена да стои в периферията като латиноамериканската литература.¹ И не са малко литературните теоретици и историци от самата Източна Европа, които като съветската компаративистка Ирина Неупокоева са забелязали и критикували явления от такова естество в множество произведения на техни западни колеги.²

* Доклад, изнесен на Международния симпозиум по литература и идеология, организиран от Автономния университет в Ниево Леон, Мексико, и проведен от 11 до 15 май 1981 г. в гр. Монтеррей.

В този смисъл можем да добавим от наше име, че западоевроцентризъмът често пъти е бивал просто франкоцентризм. Измежду другите примери е достатъчно да се позовем на два факта, изнесени на бял свят съответно от известния немски литературен историк Ернст Робер Курциус и от полския теоретик-марксист Хенрих Маркиевич. Първият разкри, че френската компаративистика и особено Ван Тигем окарикутира историята на европейските литератури от 1500 година насам, като насила ги натика в една тясна абстрактна схема от развитието на френската литература,³ а вторият разобличи факта, че често пъти натурализъмът определян по такъв начин, че се свежда до золизъм, като по този начин се затваря пътят за вникване в английския и руския натурализъм.⁴

За да избегнем неологизми и неудобни повторения, ще продължим да употребяваме тук традиционните термини „евроцентризм“, „евроцентрист“ и техните производни, но със следната забележка: занапред, когато говорим за „евроцентризм“, ще имаме пред вид една литературна и естетическа мисъл, която издига за „център“ на своите обобщения или литературите и изкуствата на Европа и Северна Америка, или изключително тези на Западна Европа, и в същото време свежда до „периферия“ останалите литератури и изкуства в света. Такова ограничение на полето, в което ще се съсредоточи нашето внимание впоследствие, по никакъв начин не означава, че не приемаме валидността на много от тях, очевидна в няколко случая, за по-обширни и по-ограничени „центризми“, които също включват цяла Европа или част от нея: между тях западоевроцентризъмът и франкоцентризмът.

Може би е необходимо да се подчертае още веднъж, че евроцентризмът не е доминираш в творчеството на изследователи и критици от Европа и Северна Америка, а че също така намира място в науката и критиката на Изток — както отбелязва съветският ориенталист Николай Конрад, в тези на Африка и на Латинска Америка, както вече са отбелязвали различни писатели от нашата Америка.

От друга страна, трябва да признаем без заобикалки и недомлъвки, че въпреки враждебността си към схематизма, както и към емпиризма, литературната теория и марксистическата естетика не е избягнала прояви на евроцентричен схематизъм, а в същото време не са липсвали литератори и естети немарксисти, които благодарение на осторожността си и придържането си към фактите от живота са се издигнали до концепцията, не само чужда на такъв схематизъм, а дори противоположена нему като програма (такъв е например случаят на известния френски компаративист и ориенталист Ръене Етиембл). Но също трябва да се признае, че измежду най-радикалните критици на евроцентризма са стояли изтъкнати учени-марксисти (като например съветските компаративисти Виктор Жирмунски и Николай Конрад). Позволете ни впоследствие да приведем един ясен пример за това противоречиво състояние на нещата.

През 1936 г. изтъкнатият полски социолог и емпирист в областта на културата и изкуството Станислав Осовски предупреди, че „философията на изкуството или т. нар. обща теория за изкуството представлява в същност теория на европейското изкуство“ и че „от момента, в който твърденията на общата теория за изкуството или естетиката ще са валидни за всякакъв вид творчество и за всички среди, то ограничаването до материалите от европейската традиция неведнъж е давало лоши резултати“. Като преминава към конкретни примери, Осовски добавя:

„Различните класификации на изкуството, които имат претенции да са общовалидни, в най-добрия случай са класификации на традиционното европейско изкуство. Неговият относителен характер се проявява ясно, когато ги сравним с класификациите в индийската или китайската теория за изкуството. За един китайец би било нецелесообразно, ако някой му каже, че живописиста принадлежи към статичните изкуства, към изкуствата, „които не се развиват във времето“, според европейската теория за изкуството. Китайецът добре знае, че големите творби на живопис-

ста са свити на руло и че се разглеждат по начин, подобен на четене на стихотворение: постепенно се разгъват от един свитък и едновременно се навиват в друг така, че образът пред очите ни непрекъснато се развива и във всеки момент виждаме само част от него; и точно това „развитие на образа във времето“ поставя специфични въпроси пред композицията.“⁵

Въпреки това и дори няколко десетилетия по-късно най-изтъкнатият съвременен съветски естет-марксист Мойсей Каган, изследвайки морфологията на изкуството в най-важното си произведение „Уроци по марксистко-ленинска естетика“, разделя изкуствата на *пространствени* или *статични*, на *темпорални* или *динамико-процесуални* и на *пространствено-темпорални* и като повтаря вече традиционната евроцентристка грешка да не се взема пред вид особеността на китайската живопис, поставя живописата изобщо, без никакви забележки, начело на чисто пространствените статични изкуства, следвана от графиката, скулптурата, архитектурата и приложните изкуства.⁶ И, както изглежда, с тази грешка авторът е прегрешил не само спрямо китайската живопис, а и спрямо живописата изобщо. И то защото внимателното сравнително изучаване на това, което на пръв поглед би му изглеждало като особеност изключително на китайската живопис, би могло да го доведе до „откривачето“ на темпоралността на възприемането на произведението на живописата изобщо (особено подчертана в китайската живопис), закономерност, която е проверена експериментално и още през 1943 г. известният чешки естет Ян Мукаржовски се основаваше на нея в труда си „Интернационалност и неинтернационалност в изкуството“.⁷

Там Каган показва, че не е доловил един факт и един теоретичен проблем, които пък са били забелязани и посочени съвсем ясно от друг изтъкнат естет-марксист в родината му и също литературен теоретик Юрий Боров. Последният писа преди години:

„Освен това категориите и критериите за изкуството в европейската естетика нерядко са неподходящи за изучаване изкуството на народите от тропическа Африка. Необходимо е да бъде поставен и разрешен за в бъдеще един теоретичен проблем, толкова актуален, колкото е принадлежността, взаимната приложимост на категориите от естетиката на европейските и африканските народи, както и на източните.“⁸

Пред вид известни неясности и грешки в някои от трудовете на латиноамерикански автори, които наскоро са засягали въпроса за теоретико-литературния евроцентризъм, ни се струва, че вече се налага, става неотложно да се направи разлика между евроцентризъм в методологично отношение и евроцентризъм в теоретично отношение в буквалния смисъл на думата. Първият, който не е нищо друго освен свеждане до европейския материал (и северноамериканския) при построяването или при проверката на обобщения с претенции за универсална валидност, може да се дължи на множество причини, които тук се налага да бъдат изброени:

1) недостатъчен наличен материал от неевропейските литератури (както беше до сегашното столетие с източните литератури);

2) недостатъчното научно познаване на тези различни литератури, дължащо се на недостига и даже на липсата на исторически изследвания и дори на теоретични (не само в Европа, но и в самите страни, чийто плод са те, и често пъти по-малко в последните);

3) физическата невъзможност, така да се каже, един единствен изследовател или дори малка група такива да са овладели дори основните литератури от различните области на планетата през различните периоди от историята (не без основание засега се смята за утопична организационната програма, предложена от Рьоне Етиембл за превъзможване на евроцентризма, а именно създаването на институти, всеки от които да обединява от петнадесет до двадесет специалисти, познавачи на различни литератури и владеещи поне една дузина езици всеки един от тях);

4) т. нар. културни, естетически и литературни („a priori“), „а priori“⁹, т. е. знанията, опитът и личните вкусове, придобити от изследователя в течение на живота му, които влияят върху неговото възприемане на „чужди“ литературни факти и само му позволяват да види общото с „неговите“ или го подтикат да пренесе върху тях онова, което е само една особеност от „неговите“, като прави от първите и в двата случая „повторения“, които не са необходими за теоретичното обобщение;

5) пристрастното, схематичното отношение към твърдението за единството на литературата в следното фалшиво съждение: щом литературата е една, тогава категориите и общите закони от една регионална, областна и даже национална литература са валидни и за останалите литератури по света;

6) идеологическата тенденциозност в съгласителство с интересите и нуждите на една определена социална класа — империалистическата буржоазия от големите капиталистически столици, в определени историко-социални условия.

Както можем да забележим, в такъв смисъл евроцентризмът невинаги представлява грешка, ако го сметем погрешно научно отношение, а би могъл да е и „нешастие“, наложено от външни сили, чужди на волята на теоретика и срещу които той може би се е опълчвал. Също така е ясно, че методологичният евроцентризм невинаги представлява резултат от една методологическа перспектива, която на свой ред е инструмент за потисничество на създалата я империалистическа буржоазия, както вече е било поставяно на въпрос или предполагано погрешно у нас.

Нека сега да разгледаме евроцентризма в теоретично отношение. Създаден чрез присъждането на универсална валидност на европейски регионални обобщения, които не отговарят на действителността при неевропейските литератури, той се дължи само на една причина: на евроцентризма в методологическо отношение. Но ако последният, както току-що установихме, е грешка само в определени случаи, то евроцентризмът в теоретично отношение винаги е грешка, в смисъл на непридържане към научната истина. Би могло да се възрази, че ако това е така, то евроцентризмът в методологичен план също винаги ще представлява грешка, понеже води до евроцентризм в теоретичен план. Но истината е, че той невинаги и не непременно води до евроцентристката грешка във втория план. А това е така поради единството на литературата, защото с всичките си неизброими регионални, областни и национални различия всички литератури в света са едно и също уникално явление. Тази постановка, дори между марксиста, не може да бъде приведена като един догматичен и обезателен (*deus ex machina*) *deus ex machina*, но не може да бъде и защищавана от марксистка гледна точка с аргумента, че „литературата (...) е една, т. е. литература“¹¹, тъй като това не е нищо друго освен едно (*petitio principii*) *петицио принципи*, което приема като доказателство презумпцията, че всички литератури в света са едно и също явление (литература) или точно онова, което иска да докаже. В науката, за да бъде доказано единството на няколко явления в дадено отношение, е необходимо да се установи съществуването на съответен брой определени закономерности, общи за всички тях. Изучаването на историята на различните литератури в света позволява да се твърди, че съществуват закономерности в развитието, общи за всички тях; и сред тях се намират преди всичко посочените от Николай Конрад: историческото изменение на композицията или (*corpus*) *корпус* на литературата; процесът на отделяне и обособяване на литературата по отношение на философията, науката и другите изкуства; наличието на системи, в които литературните явления са във взаимовръзка; процесът на създаване, развитие и отмиране на тези системи и на тяхното взаимно заместване; връзката между заместващите и заместващите системи чрез приемствеността на културното наследство и генетичната зависимост на жанровете; съществуването на взаимоотношения с други литера-

тури; и накрая изменението на характера, формата и границите на литературата в съответствие с големите исторически промени в социалния субстрат.¹²

При наличието на това единство нищо не спъва откриването на белези в дадена регионална, областна или национална литература, отнасящи се изключително за тази литература, а също и на общи белези за всички литератури. Защо теоретикът сам би могъл да види в нея и да счете за универсално валидни, отново погрешно, специфични регионални, областни и национални белези, а да не забележи някои всеобщи белези? Кои са доказателствата за разпространеното съществуване на подобна „слепота за универсалното“ и как би могла да се обясни тя?

Но фактът, че евроцентризмът в методологическо отношение не води непременно до теоретико-литературни грешки, не значи, че той не включва някои предположения, а именно методологическият евроцентризм предполага по-големи или по-малки рискове да се сгреша — в зависимост от широтата, разнообразието и представителността на взетия под внимание материал, постоянната неувереност, необходимостта от проверка и емпирично доказване на истинността с екстраевропейския материал, както и произтичащата от това възможност за оборвания и поправки. И преди всичко фактът, че той не води непременно до теоретико-литературни грешки, не може да скрие от нашия поглед и другия факт, не по-малко реален нито по-маловажен — че той често води до такива грешки.

Точно тази винаги съществуваща възможност изучаването на материалите от други литератури да определи съществени изменения в общата теория, създадена на базата на материала само от една или от няколко европейски литератури, е използвана дори от един изследовател от самата Европа, за да припише особено значение, дори универсално, на стилистиката на своите национални език и литература, малко вземани пред вид от европейските теоретици. Ето как през 1970 г. унгарският теоретик и историк Миклош Саболич пише следното:

„Има ли, може ли да има унгарското стилистично проучване своя собствена цел, собствен облик? Може би да, и то от две гледни точки. Едната от тях е, че естеството, характерът, правилата и изразните средства, специфични за унгарския език, могат да видоизменят значително съвкупността от примери, правила и твърдения на стилистиката въобще, изведени досега предимно от романските, германските и славянските езици.“¹³

А също благодарение на тази възможност, която стои като дамоклевия меч над толкова плодове на евроцентристката методологична теория, лесно би могло да се отгатне в такива моменти още колко пъти ще трябва да слушаме такива всеобхватни и радикални възражения като това на Етиембл преди няколко години:

„... само заради това, че тя е такава, каквато е, японската литература сравнява със земята, само с един удар и завинаги, нашите теории за епоеята и нейните взаимоотношения с романа; и със същия удар унищожава теорията, която Люка и Голдмън впоследствие съчиниха за романа.“¹⁴

Възможни са най-разнообразни реакции срещу евроцентризма в сферата на литературната теория. Една от тях би бил един антагонистичен латиноамериканоцентризм, афроцентризм или азиоцентризм. Друга би могла да бъде частично „предявяване на права“ за място на родната национална или регионална литература в „центъра“ (редом с европейските). Една трета реакция би било емпиричното отрицание на възможността да се построи една литературна теория извън теориите за националната, областна или регионална литература, т. е. на възможността да бъде създадена теория за литературата „изобщо“. Но тези реакции биха били неприемливи. Първите две, защото само биха покровителствували и увековечили под друга форма „етноцентристкия“ схематизъм, който в същност представлява нездравото ядро на евроцентризма. А последната, защото би отричала това единство на литературите в света, което е било устано-

вено благодарение на откриването на общи закономерности. Необходимо е да добавим, че не всички тези видове антиевроцентристки реакции са наши хипотетични построения, понеже някои са се появили вече в световните литературни проучвания през последните десетилетия. Именно първата теоретико-методологична антиевроцентристка реакция в нашата Америка възприе третата от посочените форми: имаме пред вид основните постановки на Робърто Фернандес Ретамар в статията „За теория на латиноамериканската литература“, публикувана през 1973 г. Тези постановки, които малко по-късно бяха превъзможнати от самия кубински теоретик (в труда му „Някои теоретични проблеми на испанско-американската литература“, публикуван през 1975 г.), имаха за център тезата „една теория за литературата е теорията за една литература“¹⁵.

Но съществува и друга възможна реакция срещу евроцентризма, реакция, която е имала вече конкретни изрази в теоретиколитературните и методологични световни трудове: изискването общата теория за литературата да се изгражда върху основата на сравнителното изучаване на различните литератури в цял свят. В теоретичната практика тази реакция съществува вече в три варианта. Едната от тях, заинтересована изключително от определяне на истински универсалното, изисква само общата теория да се гради на базата на сравнението между литературни произведения от цял свят (без да се пренебрегват вече съществувашите национални и други обобщения). Друга, заинтересована преди всичко от изучаването на частното и специфично регионалното, областното и националното, изисква първо да се изградят частните теории, „не-универсално общи“, което ще рече регионални, и т. н., и че само след това, изключително на основата на сравнителното изучаване на тези теории за литератури от цял свят, да се започне изграждането на една истинска универсална теория.

Първият вариант е намерил най-ясен израз в увода на Ръоне Етиембл към книгата му „Съчинения за (истински) обща литература“, публикувана през 1974 г. Критикувайки евроцентризма от „Литературна теория“ на Уелк и Уорън, в нея Етиембл пише:

„Що се отнася до списъка на личните имена, ама че мнения! Шекспир в изобилие, а Шикамату, който заслужаваше да бъде споменат, въобще не фигурира. (. . .) Нито един Ибн в сборника на „Литературна теория“. Да, но какво да мислим за една литературна теория, която пренебрегва арабските и индуските реторики и изопачава китайските и японските творби? Която дори не се опитва да включи в своите резюмета всичките ни познания относно семитските, угрофинските, тюркско-монголските и малайски литератури и която малко се интересува от оралините литератури на Африка и от онова, което е оцеляло от доколумбовите литератури; която разисква относно поемата и стихотворството, без да отдаде на *касидите*, *рубаите*, *заджаал*, *й'еу*, *пантум*, *хайку*, *уака* и т. н. онова, което им принадлежи по право. За да бъде изготвена литературната теория, изписана с наистина определен телен член (Уелк и Уорън предлагат в най-добрия случай *една* литературна теория — тази на техния малък свят, малко провинциален), без съмнение ще трябва да се почака. (. . .) Всяка теория, която се построява изключително въз основа на европейските явления, няма да има стойност занаяпред. Трябва да започнем отново от нула. Ще се опитаме“¹⁶.

Вторият вариант, доколкото ни е известно, е намерил своя пръв израз в нашата Америка, в размишленията, с които Роберто Фернандес Ретамар завършва, пак през 1974 г., вече споменатия труд „Някои теоретични проблеми на испанско-американската литература“. Там кубинският изследовател пише:

„И това, че настояваме да се отхвърли безпрепятственото налагане на критерии, създадени от други литератури като необходима стъпка в изграждането на наша собствена литературна теория, в никакъв случай не може да се разглежда като резултат от желание за изолация. Истината е точно в обратното. Нужно ни е да обмислим нашата конкретна литературна действителност, да посочим специфичните ѝ белези, защото само така в цялата планета ще узнаем кое е общото, ще забележим реалните връзки и един ден ще можем да достигнем до онова, което ще бъде една истинска обща теория за общата литература.“¹⁷

И в двата варианта съществува една методологична предпазливост, която е преувеличена в няколко смисла — от една страна, се внимава да се построи

истински обща литературна теория, започвайки от нула (*ab ovo*) *аб ово*; от друга страна, предпазливостта да се изгради тази теория главно по индуктивен път, и то чрез пълни индукции или възможно най-пълни. Според нас тази предпазливост е малко преувеличена. Въпреки това след толкова евроцентристки крайности и дори сред тях я считаме за оправдана и до известна степен здравословна. Във всеки случай тя би могла да предизвика нов спор, безсъмнено навременен и плодотворен, около проблема за методите за построяване на теориите в литературознанието, както и в частност едно теоретично и историческо изучаване на собствените възможности и ограничения на индуктивизма и на дедуктивизма както на структуралистичния (например Барт), така и на марксисткия (например Люка) освен всички други.

Третият вариант на тази последна форма на антиевроцентристка реакция се различава от втория и съвпада с първия по това, че не дава преимущество на изработването на регионални и т. н. теории, а се ориентира направо към една обща литературна теория, но се различава от другите два по това, че е чужд на тяхната крайна предпазливост. Той не счита, че е необходимо да се сравняват със земята всички вече съществуващи и предполагаеми универсални постановки, нито да стои в очакване на онези, които биха се появили в течение на сравнителното изучаване на творби и теории на литературите от цял свят. Напротив, очаквайки повече от единството на универсалната литература, счита за необходимо да бъдат прегледани тезите чрез противопоставянето на истински универсален материал. Той не изисква общата теория да бъде съставена изключително по индуктивен път, чрез пълни индукции, или почти пълни, и приема контрастацията на хипотетично-дедуктивни конструкции по пътя на сравнителното изучаване на универсален литературен материал.

Този вариант не се е проявил много ясно в нашата Америка. Едно внимателно прочитане показва, че към него водеше цялата насоченост на констатациите на Фернандес Ретамар в гореспоменатия труд; и въпреки това при разглеждането на въпроса за общата теория в цитирания преди малко пасаж авторът изведнъж се отклонява от него. Само няколко страници преди това, засягайки изготвянето на общата теория за испанско-американската литература, изследователят беше предупредил: „На голото приемане на категориите и наименованията от метрополиите не може да се противопостави една (*tabula rasa*) табула раз колкото свирепа, толкова и наивна, а едно конкретно търсене и едно внимателно обозначаване.“¹⁸ Тази тактика на проверка и евентуална конвалидация на предполагаемо универсални тези за построяването на регионална испанско-американска теория водеше просто поради разпростирането си до останалите регионални литератури към варианта, който ни интересува, намерил чудесен израз в труда „Старата ориенталистика и нейните нови задачи“ на вече упоменатия съветски компаративист Николай Конрад.

В този труд, според който новата главна задача на ориенталистиката е именно да се подготвят материали, допринасящи за превъзможването на евроцентризма в общата теория, се изисква изработените вече общи категории въз основа на европейски или западен материал да бъдат реконструирани на базата на сравнителното изучаване на материала, характеризиращ изучаваното явление във всички краища на света, където той е налице и особено където се е развил по всеобхватен начин. Там Конрад пише:

„Въпросът тук не се състои в това да се приеме съществуването на Изток на форми, при същи на откритите общи категории в историята на Запада — по-голямата част от учените добре разбират това. Важното е да се възприеме мисълта, че обработката на такива общи категории трябва да се направи въз основа на материали от Изтока и от Запада.“¹⁹

За съветския ориенталист думите на дневен ред в премахването на теоретико-литературния евроцентризъм са преди всичко „преглеждам“, „реконструирам“, „допълвам“, „уточнявам“, „подобрявам“ и др. под.

Според нас този вариант печели ценно време и усилия, които до известна степен се губят при другите два, но в същото време недоглежда нещо важно, което вторият посочва и подчертава. Така че към тези три горепосочени варианта бихме желали да прибавим сега от наша страна един четвърти, чието единствено предимство над предишните се състои точно в това, че обединява всички правилни постановки, заключени в тях, и установява един взаимно допълващ се характер между тях.

Нашето предложение цели да запази и да съчетае гледището (нито индуктивно, нито дедуктивно), което предлага Конрад за изработването на една доказано универсална теория, и това според нас представлява съществен принос на крайната емпиристична реакция и на индуктивната във втория посочен вариант, а такива като тях се проявиха съответно в двата цитирани труда на Фернандес Ретамар. Имаме пред вид посочването на необходимостта от изготвянето на теории за различните регионални, областни и дори национални литератури.²⁰ Ако такова построяване на частните теории се базира не само на построяването по индукция, а също и на контрастацията между дедуктивни хипотези, не само на конструкцията на нови обобщения, а и на ревизията на „стари“ обобщения, за които се предполага, че са валидни също или само за изучаване на дадена литература, то би се намирало в тясна и диалектическа връзка на взаимно обогатяване и усъвършенстване с успоредното изготвяне на доказано универсалната теория. На нея се пада задачата да постигне специфичното и частното регионално, областно и национално, те да дадат своето отражение в усвояването на теорията, т. е. да се построят някои от необходимите медиации за анализа и критиката на конкретни литературни творби. Югославският теоретик Станко Ласич е напълно прав, като твърди, че „за всеки сериозен изследовател вулгарният марксизъм, вулгарният екзистенциализъм и вулгарният структурализъм трябва да бъдат противни преди всичко защото прилагат пряко най-общите изведени категории към частните случаи.“²¹ И въпреки че нашето мнение е, че греши, като отрича недостига на емпирични синтези (тъй като избилствуват само отнасящите се за западните литератури от XIX и XX в.), има право при формулировката на останалите твърдения в следващия откъс:

„В лингвистичния структурализъм Йелмслев обоснова въпроса за медиациите и е от особен интерес фактът, че неговите езикови плоскости (схеми — норма — употреба) напомнят на Хегеловата триада — общо, частно и специфично. Що се отнася до литературната теория и до литературата като наука въобще, в това отношение тя се намира в началната фаза. Не му липсват много начални понятия и дедуктивни търсения, извлечени от тях, а една система от медиации, която започва от дедуктивния процес и от практическия опит и създава *една развита мрежа от понятия, базираща се на единствения изходен принцип*: науката. Или поне липсва един интензивен, жив и обоснован процес на разклонение на литературознанието.“²²

Ето главната причина създаването на тези медиации да се окаже особено важно за изследователите на конкретните литературни произведения на литературата от субконтинента, тъй като те ще представляват „теорията на испанско-американската литература“, предложена от колумбийския теоретик Карлос Ринкон.²³

Като се признава възможността и необходимостта от теории за регионалните, областните и дори за националните литератури, се налага разделянето на литературознанието и определянето на литературната теория. Както у немарксистическите автори (например Уелек и Уорън), така и при автори-марксистисти (например чешкия теоретик Йозеф Храбак) може да се наблюдава традиционалното разделяне, според което литературната теория се занимава с универсално общите проблеми, „обща за всички литератури“, в противоречие с

литературната теория и критика, които се занимават с „проблемите на конкретни произведения от дадена литература или група литератури“²⁴. „Универсалната“ опозиция („специфично или частно“) като разделителен и определящ фактор се проваля от признаването на проблеми, които не са универсално общи (но са такива на регионално, областно или национално ниво) в качеството на законните обекти на обобщаващото дело на литературната теория.

Не липсват и такива, които считат за нецелесъобразна самата мисъл за една „теория на испанско-американската литература“ и изобщо за теории за различните регионални и други литератури. Те намират логично противоречие между универсализаторската цел на теорията и географския характер на целта им в тези случаи. В такова едно гледище е очевидно некомпетентното схващане за литературната теория. Според него, за да бъде призната една система от хипотези за система от закони или за *теория*, хипотезите от тази система трябва да бъдат универсално общи, т. е. валидни за всички частни и специфични случаи от дадения тип явления в целия му пространствено-темпорален обсег. Такова схващане, което свежда литературната теория до общия знаменател на всички литературни произведения, съществуващи в историята на човечеството, се дължи на непознаването на логичното изискване, че в науката се налага, за да бъдат приети хипотезите за закони, не „общата универсалност“, а, както правилно е посочил Марио Бунхе, известният методолог на научния анализ, „*общност в някакъв смисъл и в някаква степен*“ или според друга мисъл на Бунхе „поне една от променливите, които се появяват във формулата на закона, да има предварително установен числител „за всичко“ или числител „за почти всичко“, или числител „за болшинството от“.²⁵ От гледна точка на това схващане, разбира се, не е възможно да се забележи, че в литературната теория влизат по еднакво законен път теоретични обобщения, които показват общото в различни аспекти и в различна степен — от една страна, се намират най-общите закони (валидни за всички национални литератури, културни области, периоди, течения, древни жанрове (роди, родзахе), жанрове и т. н., а, от друга, специфичните закони (валидни само за една национална литература, културна зона, период, течение, древен жанр, жанр и т. н., но също така и формули, които да включват числителя „за всичко“, „за всякакъв роман“, „за всякакво реалистично литературно произведение“ и т. н.).

Ако въпреки че са валидни съответно само за един жанр и само за едно течение или тип, теорията за романа и теорията за реализма могат да съществуват като истински до литературната теория изобщо, то също така могат да съществуват успоредно с тях теориите за китайската, индийската, японската, европейската литература... и теориите за испанско-американските литератури, предложени съответно от Фернандес Ретамар и от Карлос Ринкон (въпреки че по принцип ще са валидни само за една национална литература или само за една културна зона и благодарение на формули като „за всякакво китайско литературно произведение“ и дори като „за всяко *хайку*“). Ако не е литературна теория и, разбира се, не е и литературна история или критика, какво е тогава поетиката на китайската литература или, по-точно казано, стилистичната теория за санскритската литература (като се включва класическата *аланкарашастра*), или тази за арабския стих, или още по-точно, теорията за гръцкия *епос*, или за руския *сказ*, или за *неяпонската драма*? Литературната теория не означава собственото име на една единствена теория, която съдържа закони на едно единствено ниво на общност, на възможно най-високото ниво — това на „литературата изобщо“, а представлява общото наименование на *вид* теории, които включват закони на общност в един, няколко или всички аспекти, отнасящи се до литературните явления, както и колективното наименование на *множеството* от теориите, принадлежащи към гореспоменатия вид и повече или по-малко изчерпателно и си-

стематизирано. Изобщо същото трябва да се каже (*mutatis mutandis*) *мутатис мутандис* относно теориите за испанско-американската и латиноамериканската литература.

Съвсем друг въпрос е, че много от обобщенията, които съставляват тези теории за регионалните литератури (или областни, или национални), биха могли да се проявят по-късно като валидни за литературите от цял свят (съответно или от цял един район, или от цяла една област) — така, както много от обобщенията, направени от теорията за романа, се оказват валидни за всички епични жанрове и, в един по-широк план, така, както някои от обобщенията, формулирани от теорията на „литературата изобщо“, се оказват в сила за изкуството изобщо или за цялото духовно и културно творчество. И това ни води до една важна методологическа директива, която обикновено бива забравяна от търсачите на „специфики“ — сравнението на литературен материал от цял свят е необходимо не само за установяване на истинско универсалното в литературите по света, но и за определяне на действително специфичното във всяка регионална, областна или национална литература. Ако се основаваме изключително на материал от една определена литература, може да достигнем до множество обобщения относно структурата и родствеността на литературното произведение, морфологията на литературните творби, историко-литературния процес и т. н. и т. н., но само противопоставянето с други литератури позволява да се различи със сигурност в това множество от обобщения кои отразяват универсални свойства и съотношения и кои отразяват специфични свойства и съотношения за дадената литература. Само такова противопоставяне премахва не само риска да бъде счтено за универсално онова, което е частно, присъщо само на една единствена регионална, областна или национална литература, или на няколко едновременно, но и риска да бъде взето за специфично онова, което в същност е универсално или присъщо на други регионални, областни или национални литератури.

Но винаги трябва да се има пред вид, че специфичното може да засегне неподозирани области, традиционно считани за предели изключително на универсалното. Например в областта на генологията, напук на традиционните схващания, регионалните и областните особености се срещат не само в изолирани жанрове или в цялата система от жанрове, но също и в самото естество на литературните жанрове „изобщо“, в което се опитва да обхване цялата категория „литературен жанр“. Така и го показва по недвусмислен начин голямата полска геноложка и компаративистка Стефания Свкарчйска, когато писа следното:

„Немалко важен за обоснования характер на генологията е фактът, че литературата като наука във всички културни сфери признава съществуването на литературните жанрове (*родзале*), но е невъзможно да се отрече, че за един европеец например е трудно да се разбере с един индеец или с един китаец, що се отнася до самото естество на литературните жанрове; нерядко възникват съмнения дали и двамата говорят за едно и също нещо. И така между другото не е много ясно какво „да се прави“ с индийския отличителен белег на жанровете, наречени „раса“, което значи приблизително „състояние на духа“. Свеждането на жанровете от индийската литература и на литературата от нашата културна сфера до една единствена плоскост не е лесна работа. Тенденцията, характерна за някои ориенталски поетики, да се разграничават литературните жанрове според формалната страна — стихотворни системи, стилистично-реторични системи, композиционни системи — намира отпор вследствие на европейското схващане за литературните жанрове.“²⁶

Борбата срещу евроцентристкия схематизъм в литературната теория на Европа е от изключително значение, тъй като от нея зависи много по-нататъшното развитие на литературната теория в тази част на света и в целия свят. Но още по-важна, двойно по-важна е тази борба в теоретико-литературните проучвания в нашата Америка, понеже нас, неевропейците, този схематизъм ни поставя в „периферията“. И да разобличим този прикрит враг, да се вдигнем на борба срещу него и да го принудим сам да се разобличи в тази битка, водена в нашата

Америка, представлява голяма заслуга на кубинеца Фернандес Ретамар пред маркическата наука за литературата на Латинска Америка, заслуга, която е още по-голяма, като се вземе пред вид, че за разлика от съдбата на съвременната антиевроцентристка реакция в европейската литературна теория в нашата страна не съществуваха никакви други трудове освен споменатите наскорошни трудове на Фернандес Ретамар, нямаше постоянни предупреждения на велики мислители срещу теоретико-литературния „центризъм“, национален или регионален, или въобще като възможна грешка. Колко предупреждения като следващите може да представи нашата литературна теория преди 70-те години?

През 1924 г. изтъкнатият съветски литературен теоретик и компаративист Виктор Жирмунски вписа на първите страници на безценната си книга „Увод в метриката. Теория на стиха“ тези предупредителни слова:

„Занапред ще поставяме само въпроси на теоретичната метрика: дескриптивно-историческият материал, преди всичко от историята на руския стих, е приведен за онагледяване на общи тези. Но в границата на всеки език въпросите на метриката се разрешават по собствен път, което зависи в значителна степен от естествените фонетични свойства на даления лингвистичен материал. Затова успоредно с руските примери се включват най-характерните явления за други национални литератури — те служат за основа на сравнително-историческото изучаване на метричните форми. Без такова проучване всякакво построяване на една теоретична метрика неизбежно ще страда от догматизъм и от предубедена едностранчивост.“²⁷

Години по-късно чешките структуралисти в прочутата „Теза“ на Пражкия лингвистичен кръжок също предупреждаваха:

„Изследователят трябва да избягва егоцентризма, т. е. анализа и преценката на поетични явления от миналото или на поетични явления на други народи от гледна точка на собствените си поетични навици и на нормите, втъпнени му чрез възпитанието.“²⁸

И вече по-близо до нашето съвремие прочутият поляк Рôман Ингърден чиято мисъл се насочи към емпиричното през последните години от живота му формулира едно наблюдение, което е особено вълнуващо, тъй като принадлежи ни повече, ни по-малко на един литературен феноменолог, и то не на кого да е, а на най-великия от тях. Ингърден писа в своя труд „За поетиката“:

„За да завършим, още едно наблюдение — поетиката е обща теория също и в смисъл, че прекрива границата на *един единствен* език. Тя трябва да вземе пред вид писмени произведения на който и да е език, на който са се появили творби на литературното изкуство. Навярно в научната практика изследователите, които се занимават с поетиката, ще се ограничат с писмени произведения само на *няколко* езика, защото не е толкова лесно да владят чужди езици до степен не само да разбират просто смисъла на литературните произведения, а и освен това да бъдат чувствителни към естетическите стойности, и в частност — към поетичните на чуждите произведения. И ето отгук произтича известна едностранчивост, която трябва да се опитаме да превъзмогнем в общото изследване на автори от различни националности. Но култивирането на поетиката от личности, които освен родния си език не владят *никакъв* чужд език и не познават в оригинал произведения на литературното изкуство, написани на непознат за тях език, задължително ще доведе до толкова едностранчиви резултати, че те ще звучат фалшиво.“²⁹

Не ни се струва случайно, че до 60-те години такива изолирани предупреждения срещу националния или регионалния „центризъм“ изобщо и като възможна грешка могат да се наблюдават почти без изключения само у автори от Източна Европа, чиито родни литератури като тази на кубинеца Фернандес Ретамар се поставяни постоянно в „периферията“ от доминиращия евроцентризъм. Въпак подобни предупреждения, все още насочени не срещу евроцентризма в частност и като към действителна грешка от теоретичната практика на миналото и на настоящето, много рядко бяха обект на вниманието на европейските литературни теоретици. Тук бихме могли да попитаме: колко от тези теоретици търгнаха (или потърсиха потвърждение) в материал от голям брой литератури, както европейски, така и неевропейски? И колко от тези, които дори не търгнаха от този разнообразен материал, нито потърсиха потвърждение в него, приеха, че в същност или е възможно те да не са направили обща литературна теория, а само теория за литературата на тази или онази страна, език или област?

Вероятно няма да може да се намери нито един европейски труд по литературна теория, чийто автор да е имал съвременно научното просветление и честността да види евроцентризма в собствения си труд и да го признае, като сведе своята „обща теория“ до една частна теория, регионална, както направи цитираният полски естет и социолог Станислав Осовски, който много години след публикацията на първото и второто издание на труда си „Основи на естетиката“ го отрече като обща естетика в увода си към третото му издание. Там Осовски писа:

„Днес по-ясно си давам сметка (...), че авторът не е излязъл извън сферата от концепции и стойности на известна широка културна среда (...). Става въпрос за международните среди на европейската култура, в които се оформиха нашите схващания за изкуството, за човека на изкуството и за естетическата стойност (...). Вярно е, че в нашите размишления понякога сме вземали пред вид екзотичното изкуство, изкуството от другите култури (...). Гледахме го с очите на един съвременен и образован европеец (...).

В духа на казаното, размишленията в тази книга относно концепцията за естетическата стойност, относно критериите за красота, относно изкуството и творчеството днес считам за труд, който засяга известна сфера от концепции и стойности, присъщи на съвременната европейска култура.“³⁸

Единствено що се отнася до последните две десетилетия, може да се говори за началото на една радикална реакция срещу теоретико-литературния евроцентризъм в литературознанието на Европа и по-точно на някои европейски страни. Но става въпрос само за началото, за една опозиция, която, макар и да е оглавена от големи фигури на литературната теория в съответните страни, все още не е всеобхватна, нито е имала голямо влияние върху изследователската практика на отделни учени и научни институции. И затова антиевроцентристките постановки на авторите от американския субконтинент са важни за упражняването не само на собствената литературна критика и литературен анализ, т. е. на латиноамериканските, а също и за други два контекста — от една страна, този на възприемането на теоретико-литературни произведения, които идват от Европа, и които, ако са от автори-марксиста или от Източна Европа, то те не непременно не са евроцентристки,³¹ и, от друга страна, този на известен дял от европейски литературни проучвания, а именно дяла от латиноамериканистиката, специалност на мода, напумяла в Европа (и в Северна Америка) от 60-те години насам и която за съжаление още не е разтърсена издъно от местната антиевроцентристка реакция.

Също така не ни изглежда случайно, че в Европа са първите, които достигнаха до дейни антиевроцентристки позиции, поне доколкото ни е известно, сред които има компаративисти и ориенталисти като Етиембл, Конрад, Скварчинска, Жирмунски, понеже става дума за специалисти, които в ежедневната си работа имат възможност да наблюдават колко зле „действуват“ категории и закони, считани от науката в родната страна или в родния край за универсални в типологично най-различаващите се литератури от европейската и най-малко свързаните чрез контакти с нея, т. е. китайската, индийската, японската и изобщо източните литератури, и то особено до края на XIX в.

В замяна на това не е трудно да се разбере по обратен път, че антиевроцентристката реакция ще срещне безразличие, скептицизъм или опозиция сред латиноамериканските изследователи и критици на литературата от родния им край, тъй като това са специалисти, които прилагат с пълен успех на пръв поглед и също поради това без особена предпазливост категории и закони, създадени въз основа на европейски материал и за една регионална литература, типологично по-аналогична на европейската и на по-тясно свързаните с нея чрез контакти. В този случай само един изследовател с проникновен критичен и самокритичен дух умее да открива зад привидното напълно успешното приложение признаците на „лошото действуване“ на известни въображаемо универсални обобщения.

Един ранен и особен пример за това ни предоставя Хосе Карлос Мариатеги, когато пише в своите „Седем есета за тълкуване на перуанската действителност“:

„Поради изключителния характер на перуанската литература нейното изучаване не се вписва в използваните схеми за класицизъм, романтизъм и модернизъм, за древно, средновековно и модерно, за народна и литературна поезия и др.“³²

Като че ли всичко наистина показва, че нашата литература принадлежи заедно с австралийската, някои африкански и другите литератури от Америка към онова, което в лоното на Международната асоциация за сравнителна литература е било обозначено като „европейски тип литература“. От наша страна, като се има пред вид, както правилно посочва унгарският теоретик Йщван Съдтер, „фактът, че американските литератури, както и австралийската са част от тази литература, поставя под въпрос дори прилагателното „европейско““,³³ считаме за по-правилно да говорим за един „подобен на европейски тип литература“ по същия начин, както, следвайки латвийско-чилийския историк Алехандро Липшуц, Фернандес Ретамар вече е говорил за една „подобна на европейска култура“.

Съществуването на тази супрарегионална общност предполага без съмнение съществуването на една граница, в която би се разбила всяка евентуална латиноамериканска „спецификомания“, всякаво изолаторничество, по-скоро антиевропейско, отколкото антиевроцентристко. Но също така е вярно, че не знаем (а priori) *a priori* къде минава тази граница, която е именно една от неизвестните за разрешаване от теорията за латиноамериканската литература. От друга страна, тя ни напомня, че европейските обобщения, проверени въз основа на латиноамерикански материал, не са задължително универсални, тъй като могат да бъдат просто „подобни на европейски“. Накрая тук се съдържа и покана да се създаде супрарегионален теоретико-литературен синтез — така да се каже, една теория за европодобната литература. Може би ще възникнат съмнения относно вътрешната полза от последната, но истината е, че създаването на тази медиация между регионалния и универсалния синтез има известна помощна стойност, в някаква степен маловажна, за създаването на една доказано универсална литературна теория. Ако с цел да избегнем максимално франкоцентристките деформации в оформянето на понятията от европейските литературни течения е посочена ползата от междинния етап, или на „създаване на литературно течение за няколко литератури с подобни еволютивни закономерности“³⁴, такъв степенуван процес изглежда още по-оправдан и целесъобразен в случай, че се създадат много по-общи категории от общоевропейските: универсалните.

Осъзнаването на евроцентристката теоретико-методологична грешка се е проявило по различен начин в Европа и в Латинска Америка. От една страна, не са били родните проучвания (латиноамерикански) на чужди неевропейски литератури (азиатски, африкански) тези, които са разкрили, че известни категории и закони, считани в родната страна или област за универсални, не „действуват“ във всички литератури по света; напротив, приносът на Фернандес Ретамар и на Карлос Ринкѝн е бил в рамките на изучаването на собствената литература (испанско-американска, латиноамериканска), където е била открита тази истина. От друга страна, не се е стигнало до извода, че много от тези категории и закони, предполагаемо универсални, са или могат да бъдат само „родни“, а до извода, че те са или могат да бъдат само чужди“. В този случай има една дезалиенантна, деколонизираща интроспекция.

И когато в този контекст употребяваме, следвайки Фернандес Ретамар, думите „колонизация“, „деколонизация“ и други подобни, те не трябва да се разбират само като метафори (например в смисъла, когато слушаме да се говори за литературната теория, колонизирана от лингвистиката). И то защото тук те също правят алюзия за една от истинските причини за известни евроцентристски

прояви в наши дни — за културно-идеологическата колонизация и чрез нейното посредничество на икономическата, политическата и пълната социална колонизация. Дори немарксистът Етиембл е заявил още тогава, че евроцентризмът в „Литературна теория“ на Велек и Варрен не е нищо друго освен „следи от европейско-северноамериканския империализъм“.

В наши дни е възможно и необходимо да твърдим, че в Куба, в нашата Америка, *некритичното* приложение в нашата литературна действителност на теории, закони, категории или прости понятия, създадени изключително на базата на метрополитанските литератури, вече не може да бъде дело на наивно „подправена съвест“, а само плод на предварително идеологическо решение, на една „зла съвест“.

Юли 1980 г.

Преведе от испански Марта Венева

Б Е Л Е Ж К И

¹ Roberto Fernández Retamar. Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 61—65.

² И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 54—58.

³ Ernst Robert Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, Francke, 1954, p. 274—275.

⁴ Henryk Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1970, p. 207.

⁵ Stanisław Ossowski. Dzieła. Tom 1 („U podstaw estetyki“). Warszawa, PWN, 1966, p. 358.

⁶ М. С. Каган Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 360—361.

⁷ Jan Mukařovský. Zámětnost a nezámětnost v umění. J. M., Studie z estetiky. Praha, Odeon, 1966.

⁸ Ю. Боров. Критика буржуазной теоретико-литературной концепции — важнейшая идеологическая задача. — В: Теории, школы, концепции. Художественный процесс и идеологическая борьба. М., 1975, с. 93.

⁹ Maria Golaszewska. Zarys estetyki. Kraków, Wydawnictwo Literackie. 1973, p. 48—49.

¹⁰ Guillermo Rodríguez Rivera. América Latina y la ciencia literaria. — In: Unión, La Habana, 1979, № 4. Там авторът твърди следното: „Неговата грешка (на евроцентризма — бел. Д. Н.) произтича от подкрепата на една упадъчна идеологическа перспектива, която е метафизична, уязвена в своите научни възможности от факта, че е била и е средство за господство на империалистическата буржоазия, която я е създала“ (с. 52—53).

¹¹ Guillermo Rodríguez Rivera. Op. cit., p. 53.

¹² Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, с. 458—460.

¹³ Miklós Szabolcsi. A mai stilisztika, M. S. Változó világ — szocialista irodalom. Budapest, Magvető, 1973, p. 209—210.

¹⁴ René Etiemble. Essais de littérature (vraiment) générale. Paris, Gallimard, 1974, p. 11.

Още един пресен пример за изчерпателно и радикално оспорване биха могли да бъдат следните постановки на известния френски литературен социолог и компаративист Робер Ескарпи: „(. . .) Именно чрез новата концепция за литературата възприемаме произведения от епохи и страни, чужди на нашето историческо състояние. От началото на XIX в. историята и критиката на литературата в Западна Европа и нейните подчинени култури са приложили това понятие, от една страна, към миналото, и, от друга, към целия свят. (. . .) Да, но не е явно, че критериите за специфичност, които сме съхранили, са световни или универсални. Има епохи и области, към които не може да се приложи нашата феноменология за литературата, най-малкото защото съотношението денотат—десигнат не е едно и също в един идеографичен език и в един аналитичен език, или защото еквивалентът на онова, което наричаме литература, е бил възприеман понякога като етика, преди да се възприеме като естетика.“

(R. E. Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature. Paris, 1970, p. 15.)

¹⁵ Roberto Fernández Retamar. Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 48. Още в статията „За Празника кръжок и за изучаването на нашата литература“, публикувана през 1972 г., кубинският теоретик беше засегнал въпроса за евроцентризма, но без да надхвърли рамките на едно потвърждение, че *определени* литературни теории са теории за *определени* литератури, т. е. без да достигне все още до общи теоретико-методологични принципи и директиви.

¹⁶ René Etiemble. *Essais de littérature (vraiment) général*. Paris, Gallimard, 1974, p. 9—11.

¹⁷ Roberto Fernández Retamar. *Op. cit.*, p. 93. Намираме един по-късен израз на този втори вариант в книгата „Chinese theories of literature“ на Джеймс Дж. Й. Лю Там авторът предупреждава:

„Когато пишах тази книга, имах пред вид три цели. Първата и последната е да допринеса за една евентуална универсална теория за литературата чрез представяне на различни теории за литературата, които могат да се извлекат от дългосрочната традиция, независима в основата си от китайската критическа мисъл, чрез което става възможно да ги сравняваме с теории, от принадлежащи на други традиции (. . .) сравненията между онова, което писатели и критици от различни културни традиции са смятали за литературата, могат да разкрият кои критически понятия са универсални, кои понятия са заключени в някои културни традиции и кои понятия важат изключително за една определена традиция. Същевременно това може да ни помогне да открием (тъй като критическите понятия често се базират на действителни литературни произведения) кои белези са общи за всички литератури, кои белези са присъщи само на литератури, писани на известни езици или появили се в някои култури, и кои белези се отнасят изключително за една дадена литература. По този начин едно сравнително изучаване на литературните теории може да доведе до по-пълно разбиране на цялата литература (. . .) Ако сме готови да (. . .) продължим работата си върху тази прастара (. . .) цел към една универсална теория за литературата, тогава би трябвало да вземем пред вид възможно най-голям брой литератури от различни литературни традиции. Надявам се, че западните компаративисти и литературни теоретици ще вземат пред вид китайските теории, които ще бъдат представени в този труд, и няма да продължават да формулират общи теории за литературата въз основа само на опита на Запада.“

(The University of Chicago Press, Chicago and London, 1975, p. 2, 3.)

¹⁸ Roberto Fernández Retamar, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁹ Н. И. Конрад. Старое востоковедение и его новые задачи. — В: Н. И. Конрад. *Запад и Восток*. М., 1966, с. 27.

²⁰ Един автор, който също набляга на необходимостта от тези частни концептуални конструкции, пак от индуктивистична позиция, е съветският синолог Николай Федоренко, който писа следното:

„(. . .) Приближаването на разрешението на въпроса за източните литератури трябва да се осъществи не от позицията на априоризма или на един съществуващ стереотип, създаден по образ и подобие на европейските модели, а обективно, като се има пред вид действителният път на развитието на словесното изкуство на китайския народ. И при това да не се опира на фантазии, колкото и примамливи да са те, а на научния анализ на фактите от литературния процес на Китай, който единствен предоставя възможността да се разкрие естеството на явленията в китайската литература, тървяйки от собствената си същност, а не от онова, което се е породило поради особеността в развитието на европейската литература например. С няколко думи, концептуалността трябва да произтича от изучаването на действителния литературен процес (. . .). Иначе, както гласи китайската поговорка, невъзможно е „да се отреже кракът според мярката на обувката“.

(Н. Т. Федоренко. *Проблемы исследования китайской литературы*, М., 1974, с. 6—7).

²¹ Stanko Lasić. *Poetyka powieści kryminalnej*. Превод на полски от Магдалена Петринска. Warszawa, PIW, 1976, p. 159—160.

²² Станко Ласич. Пак там, с. 161.

²³ Carlos Rincón. *Hacia una teoría de la literatura latinoamericana. Fundamentos y perspectivas*. — In: C. R. El cambio en la noción de literatura. Instituto Colombiano de Cultura, Ediciones „Andes“, 1978.

²⁴ Josef Hrabák. *Úvod do studia literatury*. Praha, Státní Pedagogické Nakladatelství, 1977, p. 65.

²⁵ Mario Bunge. *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*. La Habana, Instituto del Libro, 1972, p. 365, Of. Jerzy Topolski. *Metodologia historii*. Warszawa, PIW, 1973, p. 433—435.

²⁶ Stefania Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa, Pax, t. 3, p. 67—68.

²⁷ В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. — В: В. Жирмунский. *Теория стиха*. Л., 1975, с. 11. По-късно, през 1940 г., като се базира на същите тези основания, Жирмунски възхвалява изключителния характер на селото на руския учен Александър Веселовски в областта на поетиката:

„По широтата на научения си кръгозор Веселовски няма равен на себе си не само що се касае за руската наука, но и за световната. В западноевропейската наука той въвежда за пръв път факти от византийската, руската и славянската литература. Веселовски използва много и фолклорно-етнографски материал, регистриран сред многобройните национални малцинства в царска Русия, от финските, тюркските и палеоазиатските народи. За Веселовски няма привилегировани народи и литератури. По този въпрос неговите изследвания на проблеми от „пое-

тиката“ се отличават и превъзхождат „евроцентризма“, така характерен за буржоазните литературни проучвания на Запад.“

(В. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. — В: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 16.)

²⁸ Пражский лингвистический кружок. М., Прогресс, 1967, с. 31.

²⁹ Roman Ingarden. O poetyce. R. I. Studia z estetyki. T. 1, Warszawa, PWN, 1966, p. 289—290. Вече към 1947 г. самият Ингарден беше почувствувал необходимостта от установяване на емпиричен контрол с компаративистичен характер върху феноменологичния анализ, който трябваше да открие най-универсалните белези на литературното произведение на изкуството в изучаването на само една творба. Тогава той писа:

„Позволете това стихотворение („Stępy akermanśkie“ на Мишкевич — бел. Д. Н.) да ми послужи за пример на произведение на литературното изкуство, в което ще посоча един особен белег на неговата конструкция. Естествено това стихотворение не само притежава своите особености, които не се проявяват в никое друго произведение, но и наред с това представлява творба от даден тип (и то от различни гледни точки). Затова при анализа в търсене на *най-общата* структура за произведение на литературното изкуство трябва, така да се каже, редом с него да стоят и други най-различни поетични творби в нашето зрително поле, за да не включим случайно в общата структура нещо, което да е характерно само за това произведение или също за произведения подобни нему, като например факта, че е написано в стихове.“

(R. I. Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej. — В: Problemy teorii literatury. Подбрав Н. Markiewicz. Wrocław, 1967, p. 7—8.00.)

³⁰ Stanisław Ossowski. Dzieła. T. 1 („U podstaw estetyki“). Warszawa, PWN, 1966, p. 9.

³¹ Един факт, който говори за остатъци от методологическия евроцентризм у европейски изследователи-марксиста, е, че без да съкратят нито една дума от цитираните критики на Етиембл на „Литературна теория“ от Уелес и Уорън, те са еднакво в сила за главните съветски учебници по литературна теория — тези на Тимофеев, Поспелов и Абрамович, както и за един от най-амбициозните и плодотворни съветски опити за създаване на литературна теория: трите цени на тома „Теория на литературата. Основни проблеми в исторически план“, изготвени от екип учени към Института за световна литература „Максим Горки“ при Академията на науките на СССР (въпреки че също така е вярно, че това изготвяне бе осъществено преди 1962—1965 г., т. е. датата на публикуването). И тук има едно утежняващо вината обстоятелство, отсъстващо в случая с Уелес и Уорън: Навой, Фирдоуси, Хафиз, Хайям, Рудаки и Низами, както и други велики източни поети, са класици в националните литератури на множество народи в многонационалния СССР; и *касида*, *рубай*, *газела* и други арабски, персийски и тюркски стихотворни форми продължават да бъдат широко използвани и до днес от писателите в съветския Изток. А в случая с авторите на сборниците, издавани или преиздавани през 70-те години, би могло да се отбележи като още едно утежняващо обстоятелство пренебрежението към добре обоснованите предупреждения на техния авторитетен сънародник Коирад в книгата „Запад и Изток“. За да бъдем по-точни, книгата „Основи на литературната теория“ на Леонид Тимофеев, произведение, което наскоро започна да се чете в нашите среди в превод на испански, се проваля напълно под тежестта на антиевроцентристката критика, тъй като построява своите обобщения изключително въз основа на реалистичната европейска литература от XIX в. Тимофеев, който през 1976 г. преиздаде своята книга за пети път, без да въвежда съществени промени в съдържанието, беше създал впечатление, че е разбрал погрешното си евроцентристско становище — през същата година излезе „Речник на литературните термини“, съставен от него и от С. В. Тураев и предшествуван от увод, в който двамата твърдят:

„В това отношение авторите и съставителите направиха усилия да превъзмогнат една различна едностраничност в низ от трудове (в това число и консултационни) — да направят теоретични заключения въз основа на опита на една единствена национална литература. Редом с термините, възприети в европейската литературна теория, в славистиката и в поетиката на народите в СССР, в „Речника“ са въведени научни понятия, малко познати досега, които са се разпространили сред някои източни народи (Индия, Китай, Корея, Япония).“ (Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 1.)

³² José Carlos Mariátegui. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. La Habana, Casa de las Américas, 1973, p. 271.

³³ István Sötér. Système comparatiste de la littérature. — „Neohelicon“, Budapest, № 1—2, 1973, p. 201.

³⁴ Henrik Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1970, p. 208.

ВЯРНОСТ КЪМ ОРИГИНАЛА В ПОЕТИЧЕСКОТО ВНУШЕНИЕ

СПАС НИКОЛОВ

Верността към оригинала е основно изискване към всяка преводна дейност. Пристъпвайки към проблема в конкретните рамки на художествения превод, уместно е да видим спецификата на този вид творчество като зависимост от естетическата норма. Азбучна истина е, че преследването на чисто информативна автентичност на превода спрямо оригинала, несъобразено с неговото художествено качество и нетърсещо максимално близко покритие във формата, е също така нелепо, колкото лексически неадекватно би било буквалното пренасяне на фразеологизмите на един език в другия вместо заместването им с техните идиоматични съответки. Превод, който изсушава изходната тъкан и ѝ отнема нюанса на стилистично звучене, е неприемлив дори при публицистична, икономическа, философска и пр. материя, където акцентът е върху логизацията; приложен към художествен текст, подходът се самоабсурдизира. Но взаимозамяната на фразеологически конструкции е речниково-регламентирана; идиоматиката на художествения изказ от своя страна се транспортира съобразно с индивидуалното виждане на преводача. Творческият процес нито може, нито следва да се подведе под строги правила и предписания, да се фиксира в твърди формули. Стратегията и тактиката му обаче подлежат на обсъждане с цел изработване на художествена мяра, на възможно най-универсален критерий.

Настоящото изложение приема за своя теза постановката, че в художествения превод поетическата инвенция на преводача има основна функция и в най-голяма степен е призвана да разреши проблема за запазване на естетическото внушение. Това изважда на преден план дискусияния момент за допустима поетична свобода, за спорната още у древните мяра *licentia vatum*, витийски волности. В полемиката между схващанията, пледирани пределна текстурална близост с оригинала или, обратното, по-голяма свобода на преводаческо тълкуване, склонни сме да приемем безрезервно втория принцип. Нещо повече, позволяваме си мнението, че за адекватност на художествения превод е необходима известна доза *licentia obligata*, задължителна свобода; че прекалено строгото придържане към оригинала в този вид превод би могло да се окаже противоположно, на моменти пагубно. За истинска вяност към оригинала е необходима вяност към художествените традиции на литературите, между които се извършва съответното едно- или двупосочно прехвърляне, защото освен географски, исторически, битови и пр. реалии съществуват и поетически реалии, съобразяването с които е наложително в търсенето на естетическо покритие. Стремещът към такъв художествен оптимум следва да разчита не на текстуален буквализъм и педантична обвързаност с авторския канон, а на решения, които бихме определили като образно-емотивен еквивалент. Тъй като само в случаите на свръхрядко съпадение този еквивалент се поднася от съответните езици и литератури в тъждествени езиково-литературни ситуации, намирането му е възможно най-вече на базата на компенсаторния ефект. Преводаческото тълкуване в този случай оперира със съизмеримите асоциативни нива и смислоносещи пластове в родно- и чуждосиковия изказ, като се съобразява с предпоставената даленост, че определени поетични обрати (и като форма, и като съдържание) в оригиналния културен контекст са адресирани към аудитория, от която се очаква да реагира на тях с безусловен рефлекс на естетическо възприятие, докато в етоса, към който е насочен преводът, този ефект или напълно ще се загуби, или ще про-

звучи бледо и опосредствувано, ще разчита на умозрителност, а не на емотивна спонтанност у възприемащия. Визираните принципи ще въведем емпирически, чрез илюстративни преводни ситуации и коментарен анализ.

* * *

Като първи пример нека разгледаме един отделен проблем, явил се при превод на „Тигърът“ от Блейк. Излишно е да се изброяват доказателствата, че творбата е ненадминат шедьовър, чието поетично въздействие в оригинала иде от една богата, пределно наситена форма. Сред съображенията, продиктували избрания преводен вариант, водещ е бил стремежът към съхраняване или поне наподобяване спецификата на тази форма в нейната неортодоксална смелост. И докато разликите между английския и българския език изключват постигането на някои от ефектите, за други от тях поетичният арсенал на нашия език предлага добри възможности. Характерни за стихотворението например са синкопираните ритми в една раздвижена и необичайна вътрешна структура и алитерацията — съвършеното и възможно най-функционално втъкване на образ и идея в мелодика и звукопис. Възприетата преводна стратегия наблегна на последното, приемайки, че родноезиковата поетична традиция в литературния пласт със сходни хронологически отнасяния по-трудно би приела аритмизацията. Поради полисилабичността на българския словесен склад свръхсхемните ударения и допълнителната сричка в оригиналната фактура на стихове 4, 18, 20 и 24 биха прозвучали по-скоро като версификационна несръчност. Това само по себе си предполага известна поетична свобода дори на квантитативно ниво на преводното решение¹ — което един език търпи, друг надали понася. Но в звукописа езикът ни има богата традиция и позволява голяма степен на алитеративна обогатеност. За специфизиране задачата на превода ще анализираме оригиналната му форма откъм звук:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? What the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dare his deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears
And watered heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

¹ Вж. А. Л. Шурбанов, Светотворчеството на Милтън. Предговор към „Изгубеният рай“. С., 1981, с. 51—52.

Кой ти зора разгоря?
 Кой си с огъня игра?
 Кой издън юдол дълбок
 смя да литне навъзбог?

Кой пресука с две ръце
 твое то жилесто сърце?
 То на длан ли затуптя?
 И нима не трепна тя?

Чий бе чукът? Кой кова
 кръвожадната глава?
 Кой те в жупела с ръжен
 шари, ужас нажежен?

Стрелометните звезди
 като плувнаха в сълзи
 кой със смях твори те? Кой?
 А Агнеца? Пак ли той?

Тигре! Тигре! — жива жар,
 лумнал полунощен звяр,
 кой ум дързък разчерта
 твоята стръвна красота?⁴

В този български вариант фонетичната постановка е променена, но градацията в разпределението на съгласните е налице:

пшшш	ш — 3
шщ	щ — 3
чччч	ч — 4
бб	б — 2
ппппппп	п — 8
жжжжжжжжж	ж — 10
ллллллллллл	л — 12
зззззззззз	з — 10
ссссссссссссс	с — 17
вввввввввввв	в — 17
ггггггг	г — 8
кккккккккккккк	к — 19
мммммммм	м — 8
нннннннннннннннн	н — 23
ддддддд	д — 8
ттттттттттттттттт	т — 29
рррррррррррррррррррр	р — 28

Видно е, че в звукописен план този преводен вариант се доближава до Блейковата стихова текстура, като също влита думата „тигър“ в тъканта на стихотворението посредством равен брой повторения на изграждащите я съгласни т, г/к и р: 29—29—28. Съхранени са съчетанията „мъркане и ръмжене“:

гр гр гр гр гр	ар ар ар	
кр кр кр	ръ ръ ръ ръ	
тр тр тр	ър ор ер ер	
пр	ре ре ре ре ре	(32).

както и „скимтящите“ носови комбинации:

ун ун ун ун ун	ън ън ан ин им ен	
ен ен ен ън ън	уви ити адн епн	(22).

⁴ Уилиам Блейк. Избрани стихове. Прев. С. Николов, ред. Т. Киров и Вл. Левчев. С., 1983 (под печат).

Алитеративна отлика между оригинала и превода се получава в трактовката на темата „огън и страх“, която в английския текст е изградена с 14 повторения на участващата в тези думи съгласна f (плюс вездесъщото g). По понятни причини в превода тази консонанта изобщо отсъства, като звукописът е търсен на базата на 13 повторения на ж и ш, с предимство (10 повторения) на ж като звук, който битува в славянските „сжечь“, сожгати“, „всесьжение“. Такова „смыслепоносещо“ ж е фонев звук в двукратното „жива жар“, в „жилесто“, „кръвожаден“, а най-вече в двустипието:

Кой те в жупела с ржѐн
шари, ужас нажежен?

Този стих най-остро поставя въпроса за поетичната свобода. Фактологически верният на оригинала превод би звучал така в последните два стиха на строфата:

Чий бе чукът? Кой кова
кръвожадената глава?
Чий — мехът? Във чии пеши?
Кой те, Звяр, въртя със клеши?

От гледна точка на текстуалния буквализъм вариантът дава някакво разрешение; но той не е образно-емотивен еквивалент на изключително наситеното с подтекстна сугестия „What dread grasp dared its deadly terrors clasp?“ (букв. „Кои страховити клеши се осмелиха да стегнат смъртоносните си ужаси?“). Обективно невъзможно е да се предаде в наличния размер това, което моно- и бисилабичната английска реч изразява с 10 срички (в осем думи!), след като езикът, на който се превежда, осигурява текстуално покритие в цели 23 срички. В такива случаи просто се налага да се въпрегне поетическата инвенция за свободна интерпретация на пасажа. Намира се нов образ — но задължително в съзвучие с основния образно-философски строй на творбата. „Богомилският“ дуализъм на Блейк, който извежда нова, сатанизирана версия на миросъзданието, се отразява от имплицирания образ на геената, а това, че „жупела“ по римино-асоциативен път звучи като „купела“, навежда за „дяволско кръщение“ и доближава изказа до синкретично-енигматичната формула на поета. Заместилият ковашкият клеши „ржѐн“ е асоциативно близък както с оригиналната образност на първосигнално ниво (друг ковашки атрибут), така и в абстрактния пласт с дяволски тризъбец; самият физически смисъл на образа навява идеята за пълни ужаси, невъзможни в материалното битие — тази своеобразна пирография (pokerwork), която оставя черни шарки на обгаряне върху разкаления тигър, е из загатнатата сфера на ирационалното, на мистично-абсурдното. Съзвучието на този „ужас“ е „жива жар“. Това решение, лишено от назал и едното р на burning bright, не може да достигне в еуфония прочутата трисилаба на английската поезия, но то препоръчва себе си с немалко блейковска сугестия, в добавка към предлаганата алитерация и ритмично-квантитативна адекватност. Определението на тигъра се чете на три нива: жив и в глени (очите на звяра в мрака), живо същество — огън (идеята на дословното „Тигре, Тигре, ярко горящ“) и дори „жива“ в смисъл на е м ф а з а („жива истина“, или дори в Блейковото преплитане на понятията добро и зло защо не и „жива лъжа“?). Сравнителното обилие на шипици в превода (със седем повече от тези в оригинала) се добавя към високата фреквенция на ж за постигане на споменатата f-алитерация в оригинала. Благозвучието от назализацията на burning bright се компенсира във втория стих на превода, където звукописът поне опосредствувано навежда за изгубените в това решение „дебри на нощта“: в „лумнал полунощен звяр“ луминисценцията на „лумнал“ се повтаря в „полуно-“, което крие и броденето на звяра „по луна“ и ако не отиваме твърде далече, две зверски очи, лумнали „полуноому“, т. е. като луни. Алтернативните решения, които биха запазили буквата на оригинала за сметка на формата му, не биха постигнали равносходно поетическо внушение, макар немалко такива варианти да са възможни — като:

Тигре! Тигре! — плам и мош
в дебрите на дива нощ...

или

Тигре! Тигре! — жар, искри!...
в полунощните гори...

„Рабският превод“⁵ не задължително прави комплимент на превеждания автор. А компенсаторните механизми помагат да се „навакса“ загубеното в една точка на друго място в превода. Например във втората строфа разместването, целящо да запази ударността на въпросите, губи връзката между пламтящия взор на тигъра и бездните или висините, където той гори. Но звукописът способствува да се засили подтекстното внушение за „дълбина“ или „далнина“, т. е. вис, посредством съчетанията „дол“, „дъл-“, „да-л“, „дла-“.

В постскрипт към квантитативния фонетичен анализ на преводния вариант следва да отбележим, че наблюдаваните повторения при някои от звуковете може би отговарят на естествената фреквенция на фонемите в езика ни (например при с и з). В честотната цифрова картина на стихотворението повтаряемостта на р и ж определено надвишава средното ниво на употреба, характерно за български език, което отговаря на осезаемия звуков ефект у Блейк. За постигането му способствува дори не толкова концентрираността на отделни фонем, колкото честотата на цели дифонни и трифонни съчетания с интервокално „изнасяне“ на съгласната или вокално „слеждане“ на специфичните консонантни групи:

-ажа-, ожн ъже ужа аже еже
уно ъня ини ане
звяр взор згор дърз

Трикрайното -ръв-, извлек от „стръв“ и „кръв“, подсъзнателно извиква връзка с „ръве“ (ръфа, къса със зъби; рус. рвать) в една естествено логизирана асоциация. Елиптичността прави моносилабата отривисто-действена („Рвъ!“) с межлуметна нотка, напълно съзвучна с по детски простата, тъй да се каже, „квазиинфантилна“ стилизация у Блейк.

* * *

Законите на звукописа, а (макар това да е друга тема) и на метриката са в пълна сила и в художествената проза. Приложена към оригиналното творчество, това е всепризната истина, но преводачите не винаги я зачитат. Нередко проблемът или остава незабелязан, или пък преводът се убошава да поеме отговорностите, налагани от изискванията на художественото творчество, и под претекста на „точно придържане“ към оригинала се разминава с основни достойнства на авторския художествен план. Ще приведем пример от ранния (макар вече съзрял) Джойс: заключителния параграф на „Мъртвите“, последния и най-сериозен разказ на сборника „Дъблинчани“. Макар да е разпространено схващането, че методът на Джойс в тези разкази е строго реалистичен и техниката му — конвенционална, изследванията напоследък показват, че покъсният символизъм на писателя вече е загатнат в този цикъл.⁶ Без излишно задълбочаване в предмета следва да се отбележи, че този в известен смисъл кулминационен пасаж на „Дъблинчани“ използва сложна бродерия от ритми и алитерации, за да озвучи символиката „сняг-смърт“. Оригинален гради метафоричния си ефект на базата на s(z), f, l и беззвучното th:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, further westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling too upon every part of the lonely churchyard where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

В илюстрация към тезата за вярност към поетичното внушение ще анализираме преводен вариант, несъобразен (или недостатъчно съобразен) с изискванията към превода, произтичащи

⁵ Вж. А. Минчева. Преводческите принципи на Константин-Кирил Философ и приложението им в дейността на преславските книжовници, в сб. доклади от научната конференция „Преводното дело на Константин-Кирил Философ“. С., 1982, с. 32.

⁶ Вж. Н. Б. Попов. Джеймс Джойс, години на учение. Предговор към „Дъблинчани. Портрет на художника като млад“. С., 1981, с. 12.

от оригиналната форма, в съпоставка с редакция на същия текст, използвала по-свободния подход, за да предаде джойсовските ефекти:

Няколко леки потропвания по стъклото го накараха да се извърне към прозореца. Пак преваляваше сняг. Вече сънен, той наблюдаваше снежинките — сребърни и тъмни — косо да падат в светлината на лампата. Дошло бе време за него да предприеме пътуването си на Запад. Да, вестниците бяха прави: навред в Ирландия валеше сняг. Валеше навред по тъмното централно плато, по безлесните хълмове и леко се стелеше връз Аленското тресавище и още по на запад се стелеше леко в тъмните размирни води на река Шенън. Той се стелеше и връз всяка пеленина гробище, където бе погребан Майкъл Фърей. Лежеше гъсто натрупан по разкритите гробове и надгробни камъни, по железните остриета на малката врата, по изсъхналите тръни. Душата му бавно чезнеше в несвист, докато той слушаше снегът да се стеле връз всички живи и мъртви като спускането при техния сетнешен край.⁷

Туп-туп: по стъклото леко се почука. Той, сепнат, се извърна. Пак беше завалило. Със сънен поглед гледаше снежинките — как сребърни и тъмни се носят в светлината. Дошъл бе час за път: на Запад, през Ирландия. Да, в пресата го писаха — страната спи под пресипите, навсякъде, безспир, се сипе сняг. Снегът засипваше заспалите поля в средата на острова, ситен се стелеше връз безлесните баири, връз Аленското тресавище, а още по на запад се стелеше, сипкав, над тъмните размирни вълни на сивата Шанън. Леко се стелеше над всяка педя пръст от самотното гробище, където спеше Майкъл Фюри. Снегът гъсто се стелеше по стърчащите разкрити гробове и надгробните камъни, по железните остриета встрани на строгите гробищни врата, по черен трън и по изсъхнал сък. Душата му застина в несвист, заслушана в снега, който засипваше всичко, разстиляше се над вселената, със сипкав съск засипваше живите и мъртвите и се спускаше като сън — спокоен сетен сън.⁸

Фонетичният анализ на оригинала установява, че той дължи алитеративния си ефект на 108 звукописни единици (35s и z, 30p и f, 40l и 3 беззвучни th). Редактираният преводен вариант постига сходен ефект със 143 звукописни единици (83 c/z, 24 л и 36 п), докато първоначалният вариант със своите 87 употреби на съответните звукове оставя съмнение, дали алитерацията изобщо е била търсена. Поради вече споменатата многостепенност на българските думи нормално е преводът да има завършен квантитет спрямо оригинала. Тази закономерност е отразена от Вариант 2 (надвишил оригиналния метафоричен квантитет с 35%). Обратното, потенциалните носители на метафоричност във Вариант 2 са с 20% по-малко от тези в оригинала, което свидетелствува за нормална, немаркирана фонемна повтораемост.

Двата преводни варианта са пример за двата подхода в преводната практика: буквალния и свободния. Вариант 1 се придържа към оригинала дотолкова, че дори повтаря на български някои английски конструкции („Дошло бе време за него да предприеме пътуването си на Запад“, „...той наблюдаваше снежинките косо да падат в светлината на лампата“, „той слушаше снегът да се стеле“), но това са вероятно несъзнателни калки. По-интересно за конкретното наблюдение е следствието от подобно механично следване на оригинала: звученето се е отдалечило от авторския художествен замисъл, следователно привидната близост не означава вирност в поетическото внушение. Редактираният вариант, запазвайки находките на първоначалния преводен текст („безлесните“, „размирните“, „се стелеше“, „в несвист“), добавя някои несъществуващи в оригиналното описание думи, за да осигури метафоричност там, където дословният превод я изключва. Истина, стара колкото превода, е постулатът, че понякога една дума от единия език се превежда на другия с пет, и, обратно, пет думи могат да се преведат с една. Английското softly например съдържа и трите звука, с които се гради метафоричният ефект на оригиналния пасаж. Вариант 1 превежда наречieto като „леко“, но полисемичният му статут, включващ и идеята за мекота, както и дискретният звукоподражателен ефект (слабо шумолене на стелещ се сняг) остават незагатнати. За да изрази тези допълнителни слухово-осезаеми конотации, Вариант 2 добавя думи, съдържащи имплицирани в softly значения: „снегът се стелеше с и п к а в“ и „със сипкав съск засипваше... живите и мъртвите“. Свободният подход включва и други „съскави“ думи или интерпретации, като „заспалите поля в средата на острова“ вместо „тъмното централно плато“; подсказва женския род не географски-документалистично („река Шенън“), а литературно-описателно („сивата Шанън“); търси джойсовските ефекти дори

⁷ Английски и американски разказвачи. Джеймс Джойс. Мъртвите. Прев. Ас. Христофоров, ред. Кр. Тодорова. С., 1976, с. 329.

⁸ Джеймс Джойс. Дъблинчани. Прев. Ас. Христофоров, ред. С. Николов и Н. Б. Попов. С., 1981, с. 218—219.

с цената на привнесени описания като „с т ъ р ч а щ и т е разкривени кръстове“ (с т ъ р — р ъ с т), „с т р о г и т е гробишни врата“ (р о г — г р о); изчерпва широка гама от значения на barren, пряко свързани с идеята и емотивния заряд на „Мъртвите“ (траурна безжизненост, безплодие и смърт), като разгъва the barren thorns в „п о ч е р е н т р ъ н и п о и з с ѣ х н а л с ѣ к“. Стремежът е към алитеративно-наситени обрати: „той, селнат, се извърна“, „с ѣ с ѣ н е н л о г л е д“, „з а с т а в а ш е в н е с в ѣ т“. Вестникарското клише изгубило се при дословния превод) се съчетава със звукопис не само на фонемно, но и на сричково-словно ниво: „Д а, в пресата го писаха, страната спи под преспите, навсякъде, безпир се сипе сняг“ (прес-пис-спи-прес-спи-спи-сип-пе. с). Възможностите, предлагани от завършека на пасажа, в случая предоставят силен аргумент в полза на свободния подход. Вариант 1 е пределно близо до оригинала в откъса („... да се стеле над всички живи и мъртви като спускането на техния сетнешен край“), но тъкмо тази му дословност едва ли не обезсмисля фразата. Английското descent е свързано със символиката на смъртта чрез фиксирани съчетания като descent into Hades („слизване в ада“), докато на български „спускането“, поне в конкретната субективна реакция, носи спортни асоциации от разнообразен вид. Затова Вариант 2 заменя именната форма с глаголна и в търсене на съизмеримите асоциативни нива прибегва до поетика на изказа по-традиционна, но по-достъпна и по-непосредствено задействаща ответната реакция на авторската символика в преводния контекст: „снѣгѣт. . . засипваше живите и мъртвите и се спускаше като сѣн — слокоен сетен сѣн“.

Повторението на л и самостоятелно, и в съчетание („по стъклото леко се почука“ — кл. . . л. к) допълва звукописната картина: ликвидната съгласна омекотява „сипкавия съсък“ със своята лесна се плавноост. За избягване на монотонността обаче в метафоничното цяло са вилетени и контрастни ефекти, като редуване на п с б/в и на л с р: „Снѣгѣт засипваше заспалият поля в средата на острова, ситен се стелеше *врѣз* безлесните баири, *врѣз* Аленското тресавище. . .“

Цитираният откъс въвежда деликатния въпрос за професионалната етика, за правомощията на редакторската интервенция, за добрия тон в примерологичната като използваната. Доколкото наблюденията и анализът, на които тя е подчинена, са академично мотивирани и имперсонални, подходът има своето оправдание. Без ни най-малко да се оспорват постиженията и заслугите на предишните поколения наши преводачи, естествената еволюция на преводаческото изкуство у нас предполага търсене на пътища към по-високо художествено ниво и опити за теоретическата им обосновка. Като всяка друга област на знанието и преводът предлага богати възможности за прилагане на „вариантни решения“. Макар пледоарията тук да е за свобода на подхода, при възможност идеалната стратегия винаги следва да е добросъвестно скъперничество⁹ и експресивна сбитост⁹. Стига, разбира се, това да не спестява основни моменти на авторския художествен замисъл.

Един рядко възникващ, но за сметка на това изключително сериозен и труден за разрешени проблем е преводът на заглавия. Известно е, че добре подбраното заглавие носи „като в лешникова черупка“ ядката на съдържанието и основната идея на творбата. Дори при авторството, където не влияят ограниченията на превода, намирането на подходящо заглавие не винаги е лека задача. В литературните анали е останал случаят с Текери, който бил отпечатал в подлистник вече половината от големия си роман, без да му е намерил подходящо заглавие. Откъсите се появявали под работния титъл, разтегнал се на три реда („Приключенията на. . . от. . . и пр. и пр.“); писателят на свой ред се измъчвал в безплодни търсения, докато една нощ е освободено от съня съзнание се събудил с готовото заглавие в ума си: „Панаир из суетата“. Кратката фраза обема цялото сатирично внушение на романа — изобличение на английската аристокрация и едра буржоазия от ранния XIX в., като спонтанно извиква у читателя познати мотиви: през Бъниън, из чиято алегория е образът, до еклесиастичното „Vanitas vanitatum, omnia vanitas!“

При превод на български език такова заглавие запазва богатия си асоциативен заряд по линията на приемственост, литературна и културна традиция и пр. Срещат се обаче и заглавия, които са тъй тясно свързани с бита и етоса на съответната литература, че преведени дословно, напълно ще изгубят оригиналния си смисъл, а преведени „обяснителски“, ще престанат да бъдат худо-

⁹ Ю. Стефанова. Класическа мярка. — АБВ, бр. 25, 1982.

жествено слово. Такова например е заглавието на втората по важност (а според някои и първа) пиеса на О'Нийл THE ICEMAN COMETH. В буквалния си превод — „Разносвачът на лед иде“ — то съдържа фигура, добре позната на американския зритель и читател от 1912 г., пък и наметне, но несъществуваща в нашата действителност, поради което на български липсва обикновена, близко и естествено звучаща дума за понятието. В дохладиликовата ера американското домакинство е използвало т. нар. „хладилна кутия“ — оловен сандък с двойни стени, между които всяка сутрин се насипвал надробен лед. Така че наред с хлебаря, месаря и млекаря, „ледарят“ също е бил ежедневно присъствие в бита, системата „доставки по домовете“ го правела редовен гост в кухнята на домакинята и оттам той става комичен герой на тогавашните вицове от сексуалната серия. В пиесата ледарят (разносвачът на лед) е Смъртта. Шегата на търговския пътник — о'нийловския „черен хумор“ в сексуално-гробичен план — години наред е била, че жена му е „в кревата с ледаря“. Когато накрая се разбира, че героят е застрелял жена си в съня ѝ, алегорията е ясна: Смъртта (на английски в мъжки род) действително е била гост на съпругата и тя, в леглото си, е била вледенена. Мотивът не е нов в английската литература. Ромео оплаква Жулиета по същия начин: „Скелетът с косата/преспал е с нея“. Пародийното ниво на псевдоперлободействието (Ийвлин „изневерява“ на Хики със Смъртта, а той — убиецът — се явява сводник на жена си) се допълва от другия драматичен мотив на инверсна аналогия: „Разносвачът на лед иде“ е ехо на кулминационния вик в притчата за разумните и неразумните девизи: „Lo, the Bridegroom cometh!“ („Ето, младоженецът иде!“). В пиесата — О'Нийл е повлиян за написването ѝ от „На дие“ — сцената е долнопробна кръчма („...ливница 'На дъното', бар 'Безнадежност', кафене 'Краят на пътя', аператив 'Удавическа среща'“), където „месията“ Хики се провъзгласява за спасител на Дванадесетте. И те като апостолите са групирани по двойки: циркаджията и полицаят, британецът и бурът, двамата анархисти, негрът-комарджия и пропадналият правист. Пророкът на тази религия — „Вярата на започващите Нов живот от Утре“ — е естествено Джими Утрето. Глава на „църквата“ е съдържателят Хари Хоуп; и името му (Надежда) е травестийно, и самият той е анти-Петър — не „камък“, а безволев мекушавец. Юда е предателят Парит, който се самоубива. Накрая на „тайната вечеря“ пристига стражата, т. е. тайните агенти, за да отведат Хики „на кръста“, т. е. на електрическия стол.

При това положение на нещата буквалият превод „Разносвачът на лед иде“ би бил съвсем неадекватен. Препратката към митологичния източник не е ясна, понеже заглавието звучи деалегоризирано и деархаизирано (глаголната форма в оригинала е на библейския староанглийски). Руският превод постига старинния тон с глагола „грядет“, но на български форма като „прииде“ ще прозвучи изкуствено. Полското заглавие е получено с описателен превод, съхранил идеята за смъртта без допълнителните алузии: Idzie napewno („Неумолимо иде“); в това решение безличната форма успешно избягва клопката на женския род в славянското „смърт“. Тази граматична даденост изключва превод като „Ледената иде“ (обърнал знака на пола). „Пришествие ледарюво“ е смислово вярно, но смешно. Да се прибегне до тотално прекрояване на О'Нийловия образ, като се въведе вместо „разносвача на лед“ друга фигура (например „Пришествието на д-р Морг“) би било недопустимо посегателство — губи се „ледът“.

Очевидно наложителен е свободен превод, който същевременно трябва точно да отрази и смисъла, и стилистичната даденост в оригиналното заглавие. Намерената на български формула е *Лед наш грядущий*. Тя е ехо на друга позната фраза от същия пласт: „хлеб наш насущный“. Иронията на полученото заглавие е сходна с о'нийловската: сватбеният мотив в „Младоженецът иде“, у големия драматург е мотив на смъртта. Преводното заглавие постига това, като заменя „хлеб“ (хляб=живот, като в ежедневен, така и в ритуално-символен смисъл) с лед=смърт. Играта на думи на римно, загатнато-омофонично ниво се съчетава с архаизацията на изказа „грядущий“ — „насущный“. Универсализацията в „наш“ се имплицира и от О'Нийл: Смъртта, неговият леден „младоженец“, и д е (за всички нас). Тънък драматургичен момент е въткан в алкохолната тема на пиесата. Въздъсщото уиски, което убива героите, т. е. е агент на смъртта, се пие с лед — за пиешото братство в кръчмата ледарят е осигурявал именно „лед наш насущный“. Самият О'Нийл е включил в авторските си ремарки инверсия на мотива живот-хляб: според предписанието му за интериора на бара „в средата на всяка маса се поставя казионен сандвич — стара изсъхнала руина прашсал хляб“. Когато Хики се превъплъщава в меси-

анска фигура с негласната претенция „Аз съм Хлябът и Животът“, той се отказва от алкохола и излиза с трезвеническа платформа; но въпреки това носи „ледения лъх“ на смъртта.

* * *

Примерите от превод на Блейк, Джойс и О'Нийл акцентуваха свободния превод най-вече във формата, макар търсенето на образно-емотивен еквивалент да не изключва варианти смислови решения. Понякога обаче преводачът се сблъсква със случаи, когато моменти от самото съдържание изискват свободна трактовка, ако трябва да се запази и идеята, и поетиката. Обикновено преводът на игрословия задължително налага принципно нови тълкувания, съобразени с нормите на езика-приемник. Задачата е особено сложна в случаите с многопластови игрословия — а те нерядко са от възлова важност за едно пълно вникване в съответното поетическо послание. Ала и най-костеливата игрословна мъчнотия може да се „разчупи“ — стига само преводачът да преодолее сковавашата обвързаност с чисто словесната страна на оригинала, да поеме отговорността за по-смели и свободни решения и да използва в най-голяма степен принципа на компенсацията. В същност нерядко безотговорен е именно подходът, основан на плахост и скованост и оставящ без последствие сериозни предизвикателства към преводаческото умение — все с извинението за „непреводимост“. А — не е излишно да повторим — робуването на буквата убива духа на оригинала. Ще онагледим проблема с конкретна трудна преводна ситуация и нейно примерно решение. С убеждението, че извънконтекстното цитиране би било противоположно, привеждаме цялата творба в оригинал и преводни варианти: „България“ на Георги Джагаров:

Земя като една човешка длан...
Но по-голяма ти не си ми нужна.
Щастлив съм аз, че твоята кръв е южна,
че е от кремък твоят стар Балкан.

Какво, че виха вълци и чакали
из твоите полета и гори?
С онез, които бяха с теб добри
ти бе добра, но злите не пожали.

Земя като една човешка длан...
Но строши се о тази длан сурова
стаканът с византийската отрова
и кървавият турски ятаган.

Търговци на тютюн и кръв човешка
продаваха на дребно твоята пръст,
но падаха под теб с пречупен кръст,
че беше малка ти, но беше тежка.

И стана чудо: смъртью смъртъ поправ,
усмихнаха се чардаклии-къщи
и заплюсяха знамена могъщи...
И път се ширина — радостен и прав.

Сега цъфтиш: набъбва чернозема
под ласкавите балгарски ръце.
Дъхти на здравец твоето лице
и нова песен вятърът подема.

Земя като една човешка длан...
Но ти за мен си цяло мироздание.
Че аз те меря не на разстояние,
а с обич, от която съм пиян.

Значителна трудност при превода на това стихотворение се явява в игрословието „но па- даха под теб с п р е ч у п е н к р ъ с т“. И то като всяка голяма литература е многопластово — чете се на няколко нива и събужда широк диапазон от асоциации. Прякото значение носи основния алегоричен образ: змията с прекършен гръбнак. Образът, макар и само загатнат, се вметва както във фолклорно-битовия пласт, неразделна част от дълбоката народностност на творбата („здравец“, „чардаклии-къщи“, „нова песен“), така и с изобличението на предателите в библейско-патриархалния („смертью смерть поправ“, „мироздание“), който носи и епичността на сказание, и документалния историзъм на перо, скърцащо по атонски пергаменти. Но сякаш доминантно е второто значение на съчетанието „с пречупен кръст“, принадлежащо към политическия пласт на стихотворението. Макар то да не се вписва под никаква форма в граматически правилния изказ на стиха, наметът за хитлеристкия символ звучи силно в контекста: читателят си представя падането на предателите-искароти „с пречупен кръст“ на ръкава, на значката под ревера, и пр. Когато този момент от стихотворението се превежда на английски, многозначността на образа не може да се изрази със същия синкретизъм: „кръст“ като анатомия и символ се изразява с различни думи на чуждия език, а за п р е ч у п е н к р ъ с т там се употребява „свастика“. Задачата е да се запази и политическият смисъл на този централен образ, и художествената форма, в която той се поднася — играта на думи. За целта може да се създаде игрословие с друга основна „тематична дума“ на удобно място, предлагано от езика-реципиент. При това обаче следва да се използва също така добре позната на английската литературна традиция формула, каквато е за съвременното българско ухо дискретната литературна алузия с „Нико-тиана“ в „търговци на тютюн“.

Не е трудно да се открие такава формула. Например в съзнанието на поколения англо-саксонци още в школна възраст е било набивано звученето на стих, станал символ на цяла епоха — епохата на британското имперско владичество. През 1897 г. Ръдиард Киплинг, бъдещ поет-лауреат на Британия, наричан дори от съвременниците си „трубадур на имперската идея“, пише стихотворението си „Тропар на разпуск“ („Recessional“), на което впоследствие бива дадена голяма гласност и христоматийен статут. Повод за написването му е т. нар. „диамантен юбилей“ на кралица Виктория — шейсетгодишнината от възцаряването ѝ, когато на парада в Лондон дефилират индийски слонове, влачещи обсадни мортири, тибетски мулета и якове, за-прегнати в планински оръдия, австралийски и канадски стрелци, папуаски вождове. И Киплинг печата поредната си „римувана редакционна статия“:¹⁰

Великий татко Саваот,
нам дал победи славни в дар,
направил древния ни род
над бор и палма господар... .

(God of our fathers, known of old,
Lord of our far-flung battle-line,
Beneath whose awful hand we hold
Dominion over palm and pine... .)

Оттук клишето „бор и палма“ в английската литературна традиция е станало синоним на „империя, над която слънцето не залязва“. Чрез двузначността на английското palm (означаващо и д л а н, и п а л м а), пренасяме игрословието от четвъртата строфа в първата. С това конкретната алузия към фашизма само се видоизменя: У. У. Робсън открива у Киплинг „генезиса на психиката, която води към фашизъм“.¹¹ От друга страна, тъй като идеята за антифашистката съпротива през Втората световна война трябва да се запази, смъртта на предателите, смазани от народната мъст, може да се загатне с доразвиване на образа „тежеше“ (класическо-то „тежи като олово“ ще напомни за куршума на възмездиято).

¹⁰ N. Braddy. Son of Empire. London, 1946, p. 198.

¹¹ W. Robson. Kipling's Art and Mind. London, 1964, p. 256; вж. също С. Никол-ов. Идеологическият антагонизъм между Марк Твен и Ръдиард Киплинг. — В: Трудове на Великотърновския университет (С.), т. XI, 1975, кн. 1, с. 223 и т. XII, 1976, кн. 1, с. 144.

Прехвърлянето на смисловата многозначност при запазване на съответния похват от художествената форма на оригинала протича по схемата:

О р и г и н а л

Земя като една човешка длан. . .

Но по-голяма ти не си ми нужна.

смислова еднозначност

смислова двузначност

П р е в о д

I—1

Земя като една човешка длан. . .

I—2

Но нужна ли ми е империя, над
която слънцето не залязва?

palm₁ — длан (анат.)

palm₂ — палма (полит.)

„империя на палмата и бора“ — велико-
имперска доктрина, прелюдия към фашизи-
рано мислене

смислова двузначност

смислова еднозначност

IV—1,2,3

Родопродавците падат с пречупен кръст. Родопродавците падат с пречупен гръбнак.
пречупен кръст (анат.)
пречупен кръст (полит.)

IV—4

Родната земя тежи (върху предателя).

Родната земя е по-тежка от олово (за пре-
дателя).
хронологическо уточняване — намек за анти-
фашистката съпротива — с цел актуализи-
ране на образа

И стихотворението добива следния преводен вид на английски език:

A land no bigger than a human palm. . .
But do I need a palm-and-pine empire?
I'm proud your blood is full of southern fire
And your old Balkan stands in flintlike calm.

What if the howling packs of wolves and jackals
Annoy your peaceful vale and quiet wood?
The good who came to you found only good,
The wicked found the axe and dungeon shackles.

A land no bigger than a human palm. . .
That rugged palm, however, stood the trial:
It crushed Byzantium's venom-spewing vial,
The scimitar-wielding Turkish arm.

Dealers in blood and in tobacco sped
To sell your soil at auction by the sack,
But each fell under with a broken back
For you were small yet heavier than lead.

Lo and behold! — by death subduing death
Your high-stooped village houses smiled their greetings
To mighty flags, flown high by joyous meetings.
A road lay straight — you gratefully drew breath.

And now you bloom. The smell of wild geranium
Sweetens your face. Your swollen fertile lands
Feel the caress of strong Bulgarian hands.
The wind sings songs to praise the new millenium.

A land no bigger than a human palm. . .

For me you are the vastness of creation.

I measure not by strict triangulation.

But with my love — a heady drink, a balm.

В един опит за „превод от превод“ първа строфа ще казва на англоезичния читател приблизително следното: „Земя като една човешка длан/. . . Но кой да славя аз? С имперски псалми / владения над борове и палми? — / Не, теб! — с кръв южна, с кремъка-Балкан.“ Естествено вторичният български стих е блед и помътен като оглеждане на отразен образ във второ огледало; освен това изразеното с кратките английски думи трудно се вметва в многосричната българска реч и звучи притеснено, сбито. Обратното, в първичния превод със запазена еквилибристика и метрика оригиналната мисъл има простор и позволява известна пространност на описанието. Така преводният вариант на „злите не пожали“ уточнява участието на нашествениците с намек за Балдуин и Никифор: „Дъбравете ти имаха ли мира/ от лай чакалки и от вълчи вой? / С драг драга бе, но не със злия — той/ намери праги в кула и секира.“ В „стакана с византийската отрова“ се загатва и символиката от темата „предателство-сатанизъм“ чрез причастната форма *venom-sprewing* — „плюещи отрова (като змии)“: „Земя като една човешка длан . . . (Но слингът ѝ строши зъбите змийски — / отровните фиали византийски) и хищната десница с ятаган.“ В темата „кръв за сребърници“ се появява и моментът на „разпродажба, търг“: „Тютюн и кръв на борсата световна / продаваха търгащи за петак, / но падаха под теб с пребит гръбнак — / пръстът ти малко бе, ала оловна.“

Ала и при най-свободния превод подобно „уплътняване на стиха“ в по-обемния английски вариант трябва задължително да спазва две безусловни правила: първо, да не излиза от смисловия заряд и образната система на оригинала и, второ, да не нахвърля дори дословното звучене на онези стихове или изрази в него, които звучат тезисно, сентенционно, т. е. служат като своего рода маркери в произведението. Подобни „репери“ в стихотворението „България“ са „земя като една човешка длан“, „с добри . . . добра“, „търговци на тютюн и кръв“, „цяло мироздание“, „обич, от която съм пиян“. При превода на римувана поезия в сила е математическото отношение аргумент-функция: единият от римуваните стихове служи за еталон, като запазва авторския изказ с максимална степен на дословност, докато римната съответка следва да се нагоди към него. Ведущата рима е „константа“; съобразяваният с нея стих е „променлива“. Това налага някои синонимни вариации, като например в последната строфа (според вторичния превод): „Земя като една човешка длан. . . / Но ти за мен си мировата сфера, / че не с триангулация те меля, / а с обич, от която съм пиян.“

Темата за плодородие, фертилитет, на символичната физическа любов между българина и земята се подчертава с епитета „набъбнали“ с еротичните му конотации в „набъбнали устни“, набъбнала гърд“ („swollen lips“, „swollen breast, nipples“) п пр.

Специално внимание заслужава проблемът за превода на фиксирания фраза „смърт у смърт попра“. Черковно-славянската обредна формула е из великденската източно-православна служба, поради което дословен еквивалент в англиканско-протестантско-римокатолическата традиция на английски няма. Необходимо е следователно да бъде намерен преводен вариант, носещ някакъв сходен асоциативен смисъл за английския читател. Една възможност е да се каже „in death was dying death“ („в смъртта смъртта умираше“), на базата на няколко известни цитата от английски автори. У Шели черем „Death is dead“, („Смъртта умря“), у Суинбъри — „Death lies dead“ („Смъртта лежи мъртва“), у Шекспир — „Death once dead“ („Смъртта, вече умряла. . .“), у Джон Дън — „Death, thou shall die“ („Смърт, ти също ще умреш“). Друг възможен вариант е да се запази символът на революцията-възкресение, като се вплете в превода новозаветен цитат, близък по смисъл на стиха от православния тропар. Такъв цитат би могъл да бъде „From death unto life“ („От смърт към живот“ — Йоан, 5:24). Най-уместно обаче е да се запази дословно съчетанието „чрез смърт победили смъртта“, като се намери подходящ смислосъщ глагол за дадената ситуация. В подобен контекст (и в сходна хронологическа ниша) ни го поднася Едмънд Спенсър (края на XVI в.): „Where when as death shall all the world subdue“ („Когато смъртта победи целия свят“). Цитатът е не само много известен в английската литература, но има и предимството да предлага асоциация с възвращащ се живот (*subdue* у Спенсър се римува с „shall. . . life renew“).

Апологията на свободния превод цели да докаже, че поезията не е счетоводство, че в баланса на извършвания „трансфер“ се отчита неовеществимо, но не по-малко осезаемо наличие от чистото „броимо“ съдържание. Това наличие е художественият ефект, постигнат чрез съответната поетична форма. Наруши ли се тя, дори самият смисъл на превежданата творба рискува да прозвучи различно — и надали по-добре. Отново ще си послужим с пример: преводен вариант на „България“, правен по подстрочник от преводач, който превежда на материя си език, но незнаейки български, няма възможност да чуе поетиката на творбата в оригинал. По тази причина класическият стих с обикнатия в английската поезия ямбически пентаметър, римната плетеница абба, ритъмът и мелодиката отсъствуват в превода. И на английския читател „България“ прозвучава така:

A country as big as the palm of your hand. . .
But you don't have to be bigger, for me.
I am glad your blood is southern blood
And your old Balkan made of flint.

What does it matter that wolves and jackals
Howled through your forests and fields?
You were kind to those who were kind to you
But to those who did wrong, you were harsh.

A country as big as the palm of your hand. . .
But in that harsh palm broke the bowl
Of the poison brewed in Byzantium
And the bloody Turkish yatagan.

Men who sold tobacco and human blood
Sold pieces of you, too, if they could
But you broke their backs and they fell
Because you were small but heavy to hold.

Then a miracle happened, death vanquished death
And those houses with their verandahs smiled,
And huge flags began to flutter everywhere
And a new road opened — happy and straight.

Now you are in blossom. The black earth
Swells in the care of soft Bulgarian hands
The scent of geraniums on your face
And the wind starting to sing a new song.

A country as big as the palm of your hand. . .
But you are the whole world to me,
I don't measure you in metres or miles
But in the great love you cast over me.¹²

Недостатъкът на този превод не е в избора на някоя или друга неподходяща дума — че примерно „черната земя набъбва под грижите на меки (!) български ръце“. Бедата иде от това, че превръщането на класическия стих в свободен, лишаването му от рима и метрика прозаизира творбата до степен, в която текстуалната близост до оригинала започва да звучи примитивно и вместо поетично превъзвисяване се получава опростенско обяснителство:

Хора, които продаваха тютюн и човешка кръв,
продаваха и парчета от теб, ако можеха,
но ти строши гръбнака им и те паднаха,
защото ти бе малка, но тежка за носене.

¹² "Modern Bulgarian Poetry", English version by Roy Macgregor Hastie, Published by SOFIA PRESS and in the Bilingual Texts Series of the International Writing Programme, the University of Iowa, USA, 1975, p. 153.

Във връзка с подобна преводна практика актуално е едно мнение на Леда Милева, председател на Съюза на преводачите в България:

Очевидно е, че колкото по-дълбоко е значението на чуждите езици, от които превеждаш, толкова по-добре ще почувстваш нюансите на мисълта и формата на оригинала и по-вярно ще можеш да ги предадеш. . . Известни ми са както доводите в полза, така и аргументите против подстрочния превод. Аз, трябва да призная, не съм почитателка на индиректния превод. Склонна съм да приема сравнението на съветския поет Николай Заболоcki, който казва: „Да превеждаш по подстрочник е все едно да се мъчиш да си представиш блясъка на древния Рим по развалините на Колизеума.“ Към това навярно трябва да се добави, че от читателя на такъв превод се изисква дори по-силно въображение и още по-голямо усилие от тези на преводача.¹³

Използваните примери бяха подбрани според тяхната специфика, с оглед да се представи набор от разнообразни преводни ситуации: прав, обратен и дори „обърнат“ превод; превод на проза, поезия и на „литературен кондензат“ — заглавие; на звукопис, игрословие и ритуална формула без съответка в чуждия език; директен и индиректен (подстрочен) превод. С анализа и коментара им се направи опит не само да се надникне в лабораторията на превода, но и да се обосноват някои тук формулирани принципи на превод: търсенето на образномотивен еквивалент, на съизмерими асоциативни нива и на смислоносещи пластове в литературните традиции, между които протича транслингвистичен обмен. Демонстрираното сходство на алитеративен квантитет в оригинала и преводен вариант на „Тигър“ не задължително означава, че преводачът, предварително анализирал чуждозиковия текст и установил съществуващите в него закономерности, започва да изпълнява някакъв „наскрещен план“: в новата версия да се повтарят толкова и толкова пъти такива и такива звуци и пр. Подобен подход би бил обикновен механизъм с всички произтичащи нежелани следствия. Съобщаваните данни са от ефект спонтанно получил се и регистриран постфактум. Естествено творческият процес е бил, макар и подсъзнателно, алитерационно-ориентиран и избиращ, с предпочитание към звукописно-наситените решения.

Илюстративният материал, както нееднократно се изтъкна, бе приведен в подкрепа на по-свободна преводна концепция. Такъв подход предполага пълно потопяване на преводача в поетиката на оригинала (възможно само при много висока двуезична компетентност), за да се достигне до действително съпреживяване и творческо пресъздаване на оригиналната художествена сила. Не се превеждат думи, а цялостни поетични ситуации. В известен смисъл, дори да прозвучи ангажиращо, би могло да се каже, че при наистина художествен превод стихотворението в същност се пише наново на другия език, под вдъхновението на оригинала. Разбира се, интуитивното творческо начало следва да бъде подчинено на научно обоснованата методология, а преводната свобода — схващана като осъзната необходимост — на строгия (и възможно най-меродавен) критерий на авторовата идейнообразна система. Дотолкова, доколкото преводачът запазва и пълноценно предава духа и идеята, художествения смисъл на оригиналната творба, той е свободен да я възпроизведе така, както я чувства. Дори преводачът да не работи като портретист, а като фотограф, той неминуемо ще използва само един от възможните ракурси и по законите на перспективата нещо от заснетото ще изпъкне на преден план, друго ще се яви в по-дискретно осветление. Индивидуалното художествено виждане на преводача, неговият естетически усет и способност за точен прочит на оригинала нюансират всеки превод. Не на последно място преводната творба изпитва прякото влияние на новата езикова действителност, в която трябва да зазвучи, и косвеното — на възприемащата я култура. По наше мнение при тези многобройни фактори на релятивизма в превода остава едно основно измерение, което може и трябва да се приеме за абсолютна величина. Има едно, от което художествената творба не може да се лиши в своите езикови метаморфози — и то е естетическото ѝ въздействие. Без него тя губи своята битност и статут, своя повод за съществуване. И най-големите идеи, прогласявани чрез художественото слово, звучат карикатурно в една осакатена форма. Затова верността към оригинала е преди всичко вяност в художественото внушение. Загуби ли се то, загубва се живецът.

¹³ Л. Милева. Вж. Л. Любенов. Двадесет интервюта с известни наши преводачи (под печат).

ВЪЗНИКВАНЕТО НА ЕДНО СТИХОТВОРЕНИЕ *

ХАНС МАГНУС ЕНЦЕНСБЕРГЕР

Дами и господа, не ще ви кажа нищо ново. Да се говори за поезия означава винаги да се говори за нещо много старо. Това вкаменено от старост нещо не позволява да бъде надминато и превъзможнато и така ни отнема възможността за изненади и репризи. Любопитството, с което постоянно се обгражда това старо нещо, е трудно обяснимо. Кой предоставя на това любопитство правото да задава въпроси и как тъй някой пък си присвоява правото да им отговаря?

Ако се вдълбочим в първопричината на тези въпроси, ще открием, че тя най-често е неясна. Сред хората владее известно благоразположение към поезията, което има единствена цел да замаскира и надвие трайната досада и скритата неприязън. Който приказва за поезия и който слуша подобни речи, във всеки случай вече бяга от нея. Онова старо, твърдо като камък нещо, което наричаме поезия, се понася трудно. Ала кой би си го признал? Обществото си е създадо институция, чрез които да притъпи непоносимата му поезия, да я направи съизмерима със съществуващия порядък и по този начин да я обезвреди. Значителна част от т. нар. „секундарна литература“ служи на тази цел. Разсъжденията върху поезията са далеч по-популярни от самата поезия. Цяла индустрия преживява от идеологическите остатъци на онова, което някога приемахме за образование; вторичното, обяснителното е за нея винаги по-удобно от първичното; коментарът достига по-висок тираж от самата творба; познаването на интерпретациите измества и заменя познаването на онова, което се интерпретира.

Ако говорим за *едно стихотворение*, вместо за поезията изобщо, ние съвсем не се избягваме от съмнителността на всички помощни разсъждения, но все пак я включваме в сметката, съобразяваме се с нея, признаваме я. Самата поезия, вкаменена и твърда от старост, никога не е актуална. Ала не и стихотворението! Крекво, извънредно неустойчиво, изненадващо или пък незначително — няма по-тленно нещо на този свят. Всеки ден може да се окаже за него последен. Само в своята новост, в своя *status nascendi*¹ то съществува несъмнено; за неговото бъдеще, за шансовете му да заживее не може да се каже нищо сигурно. Ето защо предлагам да насочите любопитството си не към „поезията“, не дори към „стихотворението“, а към възникването на *едно стихотворение*.

Да се пише върху възникването на едно стихотворение и да се напише стихотворение безспорно са две твърде различни неща; дотолкова различни, че дори бихме могли да се запитаме дали едното не изключва другото. Има разлика между това, как се създава едно нещо и какво представлява то — тази разлика е особено крещяща, когато става дума за някое стихотворение. Едно явление съвсем не се обяснява, като се опише неговият генезис. Това би било историческа заблуда. Мога да си представя слушател, който е направил по-далечни изводи от тези разсъждения и си казва: „Как възниква едно стихотворение, мен, читателя, изобщо не ме интересува; и то толкова по-малко, колкото по-хубаво е стихотворението. Творбата, която чета, е хубава именно с това, че е превъзможнала своето възникване, освободила се е от яйчната си черупка. Едно стихотворение, което заслужава това име, няма нищо общо със своето възник-

* Hans Magnus Enzensberger, Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, 5. Auflage, 1968.

¹ Момент на възникването (лат.). Бел. прев.

ване. Ако някой ми говори за създаването му, той не ме доближава до стихотворението — по-скоро ме отклонява от него и ми показва онези неща, които авторът е отхвърлил: скици, предварителни етапи, варианти, накратко: отпадъци, чието място справедливо е в кошчето.²

Един поетически текст не е нищо повече от това, което съдържа. Ето защо той може да бъде избран единствено чрез него самия или изобщо никак. Всяко обяснение, идващо отвън, пък било то и от самия поет, е ненужно, дори досадно. Автор, който сам коментира своята творба, изрича собствената си присъда, когато превежда стихотворението от неговия поетичен език обратно на друг език. Защото така той потвърждава, че онова, което е казал чрез словата на стихотворението си, е можел да каже и по друг начин, а именно чрез словата на своето обяснение, т. е. — както личи от думата „обяснение“ — да го каже по-ясно, по-прозрачно, по-понятно. Изречението, с което той започва коментара си, е вече едно признание: „С моето стихотворение искам да кажа. . .“ — „Но защо тогава не сте го казали?“ Подобен въпрос е напълно основателен. Следователно правилният начин да се говори за едно стихотворение е интерпретацията, имаща пред очи единствено творбата; и то интерпретация, направена не от автора; следователно всичко друго би било „секундарно“ бръщолевене или недискретност; следователно аз съм сбъркал темата, която искам да обясня, още когато съм я избрал.

И все пак ще продължа. Вярно е, че възникването на едно стихотворение не казва нищо за неговата значителност или незначителност; вярно е, че то нито го обяснява, нито пък го оправдава; вярно е също, че хвърлянето на светлина върху създаването на една творба още не означава осветяване на самата творба. Ала нищо от изброеното аз нямам тук на ум. Тъмна ми изглежда съвсем не творбата, а нейното възникване.

За да определя по-точно намерението си, ще се позова на един свой августейши предшественик, който е размишлявал върху същия предмет. Това е станало твърде отдавна. Преди сто и петдесет години Едгар Алън По е публикувал съчинение, занимаващо се с въпроса „Как възниква едно стихотворение?“ Есето разглежда най-прочутото стихотворение на По „Гарванът“. Заглавието му не може да бъде преведено съвсем лесно: „The Philosophy of Composition“². Това означава нещо като „Принципи на творческия метод“. Неголямото съчинение излага, направо казано, поетиката на По. Какво е подтикнало По към това изследване, узнаваме от следните изречения: „Неведнъж съм си мислил колко назидателно би било, ако един писател, който умее да стори това, ни запознае фаза по фаза с точната история на възникването на някоя своя творба. Трудно е да се каже защо досега не е бил предприеман подобен опит; навярно виновна за това е преди всичко суетността на господата писатели. Повечето автори, особено поетите, обичат да втъпняват на хората, че създават творбите си в състояние на красива лудост, в някакъв влхновен унес. . .“

Онова, което По развенчава като най-обикновена суетност, в действителност е твърде древен мит, достопочтена традиция, стигаща толкова надалеч, колкото и самата западна култура. Орфей и музите, поетът като „божия тръба“, обладан от „красива лудост“, от „блажено опиянение“ — това схващане за творческия процес може да се потвърди с примери още от времето на Платон. Ала най-късно от елинизма насам в Европа винаги е съществувала тайна опозиция срещу мита за вдъхновението, която говори за поетическото творчество по-скоро като за изкусно правене на стихове. Едгар По бе само първият, който с всички средства на своя изключителен интелект формулира докрай тази антитеза. Обърнете внимание на технологическия момент в неговата аргументация:

„Само мисълта, че публиката може да хвърли поглед *зад* кулисите, където. . . би видяла всички механизми и ремъци, машинарията на шиурбодена, скрипите и траповете, с една дума, целия арсенал от технически помощи средства, от които в деветдесет и девет от сто случая е съставен инструментариумът на литературния хистрион — само мисълта за подобно нещо кара авторите да настръхват. . . Що се отнася до мен, аз съвсем не споделям тази неприязън, нито пък представлява за мен трудност да си припомня начина, по който е възниквала всяка от моите творби; и понеже интересното в един анализ или реконструкция — а току-що го представих като нещо желателно — изобщо не зависи от наличието или липсата на интерес към пред-

² „Философия на композицията“ (англ.). Бел. прев.

мета на анализа, то надявам се, че няма да бъде сметнато за нарушение на добрия вкус, ако изложат тук онзи *modus operandi*,³ по който е съчинена една от собствените ми творби. . . Намерението ми е да покажа, че нито едния откъс от това стихотворение не се дължи на случая или на вдъхновението, а, напротив, то цялото е изградено стих по стих с такава точност и логика, с каквото се построяват отделните редове на едно математическо доказателство.“

Така е при По.

Неговото есе върху възникването на „Гарванът“ е упражнило огромно въздействие. Бодлер и Маларме популяризирали поета във Франция; там новото поетическо кредо, както би могло да се тълкува есето на По, се превърнало в една от онези истински литературни сентенции, които не траят от ден до пладне, а занимават редица поколения. Теорията на модерната лирика е немислима без По. Валери нарича поета „литературен инженер“, Готфрид Бен го призовава „да изстудява художествения материал“; Паунд разрешава на учениците си да го превъзвисяват като „il miglior fabbro“⁴; големите испански поети на нашия век отново пускат в ход машинаријата на гонгоризма; Брехт разработва своята техника на отчуждаването и по отношение на стиха. Тук навсякъде се пресмята и монтира, навсякъде може да се доловят следите на По. Дори в премятаниците на предците-дадаисти, в съновиденията и палячовцините на сюрреалистите личи нещо пресметнато, сякаш не може да се мине без онова инженерно изкуство, дори когато трябва да се разруши една машина, вместо да се конструира.

Тази обща линия, произлизаща от По, свързва автори, които в схващанията си за природата на стихотворението, а и във всяко друго отношение са пълни антиподи. Определението за литературния инженер би могло също тъй да е изречено от Маяковски, както от Валери. Руският поет, който разглеждаше поезията като инструмент на революцията и положително не беше формалист, написал трактат под наслова „Как се правят стихове?“, който изцяло е изграден в духа на По и Валери. Той той прави най-крайни изводи от учението на американеца за „механизмите и ремъците“ и говори за поетически суровини, полуфабрикати и готови продукти. Ето как естетиката на *poésie pure*⁵ може да дойде в такова тясно съприкосновение с марксистическото схващане за историята, според което развитието на производителните сили определя цялата човешка дейност, а следователно и поетическото творчество.

Не само в изтъкването на технологическия момент в стихотворението си приличат Валери и Маяковски. И двамата като следовници на По поставят въпроса за възникването на творбата. Аз също смятам, че този въпрос не може да бъде отминат. Независимо от техническите похвати и от тяхната доктрина всички възникващи днес творби налагат размишлението върху тяхното възникване. Това многократно се потвърждава преди всичко там, където едно такова размишление става тема, например — що се отнася до прозата — в романа на Андре Жид „Фалшификаторите“, в Томас Мановия роман на един роман „Възникването на „Доктор Фаустус““ и в романа на Уве Йонзон „Трета книга за Ахим. Описание на едно описание“. По-слабо изразено, ала несъмнено, откриваме тази тенденция при Пруст и Джойс. След „*Coup de Dés*“⁶ на Маларме стихотворението проявява стремежа да говори само за себе си. Творческият акт се превръща в предмет на самия себе си. В днешната живопис това развитие е достигнало върхната си точка и е доведено до крайност. Художниците от направлението Informel заявяват, че творбата не трябвало да изобразява нищо друго освен акта на рисуването. Поради това картината и нейното възникване се покривали напълно.

Нашата тема не е просто курioз. Въпросът за гнезиса на една творба се е превърнал в основен, може би в най-основния проблем на модерната естетика. Едгар По е имал право, когато е дал на своето есе претенциозното заглавие „The Philosophy of Composition“. Той е вмъкнал доста на своя анализ във вярното място, в точката, от която, изглежда, е възможно да се преустрои учението за красотата. Старото умуване върху формата и съдържанието, пренията върху формализма, раздорът между *poésie pure* и *poésie engagée*,⁷ разсъжденията върху природата на поетическия език, въпросът за политическата поезия — накратко, всяко теоретическо

³ Начин на работа (лат.). Бел. прев.

⁴ „Най-добрият ковач“ (ит.). Бел. прев.

⁵ Чиста поезия (фр.). Бел. прев.

⁶ „Хвърляне на зарове“ (фр.). Бел. прев.

⁷ Чиста поезия и ангажирана поезия (фр.). Бел. прев.

разискване на художествените проблеми ще трябва рано или късно да потърси сведения за възникването на творбите, които разглежда.

Аз не се чувствам призван да дам тези сведения. Какво представлява едно стихотворение? Може ли изкуството да промени света? Каква е природата на творческия акт? Това аз не зная. Който твърде бързо и охотно се произнася върху общи въпроси, винаги събужда подозрението, че се бои от съпротивата на особеното и конкретното. Затова смятам да преодолее магнетизма на големите проблеми. Ала не може да се отрече, че те са поставени на карта, щом става дума за възникването на една поетична творба. Впрочем ще ви призная, че моят теоретически интерес секва, когато пиша стихотворение. В такъв момент за мен става много по-важно да намеря определена дума — вярната дума, — да отстраня някоя ненужна сричка, отколкото да знам какво представлява едно стихотворение или защо е трябвало да бъде написано. В това отношение може да сте спокойни. И така: особеното и конкретното, т. е. не „Как възниква поезията?“, а „Как възниква едно стихотворение?“

Съществуват два метода да се разкрие този процес: отвън, въз основа на чужда, и отвътре, въз основа на собствена творба. Филологът, който се опитва да реконструира процеса обективно, отвън, разполага с ясен и недвусмислен материал. Ала този материал е оскъден. В него липсват възпоминания за процеса, който се описва. Такава памет притежава само авторът. Но наистина ли я притежава? А може би паметта лъже? Възможно е той да конструира процеса на възникването едва a posteriori, а също, без да го съзнава, да измисли генезиса на вече създаденото стихотворение. Тази опасност е налице особено когато авторът подобно на Едгар Алън По иска със своята демонстрация да каже нещо. Ала на мен ми липсва всякаво желание за това. Ако в моето изложение намери основанията си някаква естетика, то тя ще ми бъде непозната и аз бих предоставил на слушателите ми да я развият. С това се изключва един източник на грешки: защото не си поставям идеологическа цел, към която да е насочен моят отчет. На второ място, аз го ограничавам до съждения, които мога да подкрепя с примери. Всеки колекционер на гравюри знае какво е пробен отпечатък — това е отпечатък от гравюрна плоча, която още не е завършена. Ако наблюдателят има пред себе си поредица от такива пробни отпечатъци, той може с известна сигурност да проследи историята на възникването на една гравюра. Случаят пожела аз да притежавам няколко листчета, върху които стихотворението, чието възникване ще ви представя, съществува в такива предварителни етапи.

Не на педантичност, а още по-малко на някакъв принцип дължа това, че и досега разполагам с тези листчета. Не съм могъл и да мечтая, че някога ще трябва да говоря върху „Възникването на едно стихотворение“. Но от скъперничество, немарливост или каприз аз често използвам обратната страна на вече употребявани листове за записване на нови неща.

С какво ще започне моето изложение? Неговото начало е и начало на едно стихотворение. Тръглив момент! Ако ми е позволено още веднъж да цитирам Валери, първият стих от едно стихотворение е подарен на автора; втория той трябва вече сам да създаде.

Това, разбира се, не бива да се приема дословно. Невинаги тъкмо в първия стих е скрита зародишната клетка на една творба. Впрочем напълно възможно е началото изобщо вече да липсва в завършения текст, авторът просто да го зачеркне и замени с друго.

Но с това не се зачерква проблемът за началото. Първият стих, казва Валери, бил подвръх. Но подарък от кого? Ето въпрос, на който е невъзможно да се отговори.

Ще го заобиколя, като избира стихотворение, което няма начало; по-точно: началото му не се дължи на никакъв подарък.

Пред мен лежи празен лист. Върху него написвам:

etwas, das... Нещо, което

Тези две думи са, тъй да се каже, състояние № 1 на стихотворението.

Оскъдно състояние. Две абсолютно нищо неказващи думи. Да не говорим за вдъхновение. И все пак нека разгледаме малко по-подробно зачатъка, който съдържат тези

две думи. Човек, който говори за „нещо“, не знае точно какво е то, не може да го определи, още от първия път да го назове недвусмислено; иначе не би му дошло наум неопределителното местоимение. Който казва „Нещо се промъква през вратата“, той в същност не знае кой или какво го обезпокоява — неговият приятел или неговата котка. „Нещо се промъква през вратата“ — в това изречение има *нещо* почти тревожно; и то се дължи на факта, че не може да се назове по име онова, което нахълтва. При това невзрачно Нещо, разбира се, няма да спрем. Загатва го самото състояние № 1. Там имаме не просто „Нещо“, а „нещо, което“. Авторът не се примирява с това, неизвестното да остане неизвестно. Той се опитва да го окачестви, да го овладее, като за тази цел търси думите, които още не са му под ръка. На това безименно нещо той поставя клопка, като прикачва едно относително подчинено изречение. Състояние № 2 показва как функционира тази клопка. Дивечът сякаш се уплитва в мрежите. Върху втория лист е написано:

etwas, das keinen namen hat, etwas zähes.

Нещо, което няма име, нещо лепкаво.

Първата половина на това изречение е плеоназъм. Тя съвсем не извежда от състояние № 1. Ако Нещото, за което там става дума, притежаваше име, щеше да е достатъчно да го назовем и стихът, а може би и цялото стихотворение биха рухнали.

Затова пък втората половина на изречението представлява малка стъпка напред. „Нещо“ загубва своята празнота. От нищо неказваща абстракция то се превръща в *нещо присъстващо*. Можем да го докоснем. На никое от сетивата си не вярваме тъй безусловно, както на осезанието. То извества: „Нещо лепкаво“. Това вече е известна увереност. Тя наистина не премахва от явленията неговата тревожност. Макар и да е придобило някакво качество, то все още няма име. А качеството, което му се приписва, го прави по-понятно, ала не и по-приятно; то дори предизвиква погнуса. Който докосне нещо лепкаво, си изцапва пръстите. Оплита се в нишките, които то източва. Трудно е да се освободиш от лепкавото нещо. То се задържа по теб и лепне. Почти може да се каже: човек става негов пленник, щом го докосне.

За автора вече е време, той вече има възможност да даде живот на Нещото, за което говори, да каже откъде се появява то, къде пребивава, кого засга. Върху третия лист е написано:

etwas, das keinen namen hat, etwas zähes trieft aus den verstärkerärmern, davon die sanatorien sich wie segel aufblähen, davon der salm in den flüssen stirbt, und der butt, im meer. der himmel, von radarspinnen zugewebt, und der sommergeruch nach phlox und resolutionen.

Нещо, което няма име, нещо лепкаво се сгъжда от усилвателните станции, от него санаториумите се издуват като платна, от него умира сьомгата в реките и калканът в морето.

Небето, обтъкано от радарни паяци, и лятната мирзма на флокс и резолюции.

Това трето състояние очевидно е незадоволително. Синтактичният му строеж е крехък и непрозрачен, представлява по-скоро някакво натрупване, отколкото устойчива конструкция. Двете последни непълни изречения изобщо нямат казусемо, връзката им с предходното е неясна. Също и метафорите носят следи на припряност. На едно място става дума за санаториуми, които се „издуват като платна“ — напълно негоден образ. Санаториумите не могат да се издуват, а още по-малко като корабни платна. Съмнителен изглежда и изразът, който твърди, че от „усилвателните станции“ се сгъждало „нещо лепкаво“. Какво означава това? Очевидно онова Нещо, за което става дума, се раздвижва. То вече не е само качествено определено. Авторът се опитва да предаде неговото въздействие. Нещото се разпростира и понеже е лепкаво, не се рони, нито тече, а „се сгъжда“. Също и този глагол, между другото, отвежда в областта на погнусата. И сега авторът си поставя за цел да определи местопребиваването на своето Нещо. Една усилвателна станция е съоръжение, от което всички се ползуваме, без да осъзнаваме неговото съществуване и функция. Всеки междуселищен телефонен разговор, който провеждаме, протича през такава станция. Той минава през една централа, където слаботоковите импулси

се усилват по електронен път. Такива станции обикновено са разположени някъде извън градовете — невзрачни постройките, в чиито подземия автоматите вършат своята работа. От тях, значи, ако вярваме на стихотворението, се съжда нещо лепкаво. Това Нещо очевидно е свойствено на техническата цивилизация, и то на нейните скрити нервни центрове — следователно не е никакъв извънисторически призрак, а нещо, което се разпростира в историята, в нашата история, без да можем направо да го назовем по име. Последните от това разпространение са съдбоносни поне за онзи порядък в света, който предхожда техническата му организираност, т. е. за природния порядък; защото от това Нещо, както твърди текстът, „умира съомгата в реките и калканът в морето“.

Двете последни изречения очевидно съдържат указания за ситуацията, сред която се забелязва разпростирането на онова лепкаво Нещо: „Небето, обтъкано от радарни паяци, и лятната миризма на флокс и резолюции.“ Също и радарният паяк спада към инвентара на техниката. Това понятие произлиза от радионавигацията. Там то обозначава координатната система, наподобяваща радарния екран — т. нар. номограма, която действително прилича на паякова мрежа. Авторът на текста използва израза „радарен паяк“ не в неговия терминологичен смисъл, както би се появил в някоя техническа статия: той го приема буквално, улавя се за думата, така до известна степен го заклана. Всеки знае, че нашето небе е покрито с невидима мрежа от пеленгови лъчове и координати — мрежа, изобразена върху летателните карти и необходима за всеки пилот, макар че ние ѝ обръщаме толкова малко внимание, колкото и на усилвателните станции. Авторът на стихотворението се възползва от специалния термин. Той вече няма на ум или има на ум не само номограмата на навигаторите, а един действителен, макар и невидим паяк, който обтъква нашето небе, т. е. скрива неговата същност. Впрочем в нишките, които паякът обточва, отново се появява лепкавостта, присъща на безименното Нещо. И по-леже то е лепкаво и жилаво, мрежата на радарния паяк вече не може да бъде разкъсана, както и телефонната мрежа. А най-сетне процесът, който протича на небето, остава също тъй скрит като усилвателите в техните подземия. Никой не обръща внимание на това, както и на измирането на съомгата. Животът продължава, лято е, флоксът цъфти, сякаш нищо не се е случило, а, както винаги, продължават да се взимат резолюции; те избухват като онези летни цветя, които миришат тъй натрапчиво.

С думата „резолюция“ авторът на текста се насочва към сферата на политиката. Какво общо има с нея „лепкавото Нещо“ от стихотворението? Още в първите стихове бе изречено, че то има историческа същност, а не е нещо извънвремението като смъртта или гравитацията. Но с него се занимават също и политиките. Лепкавото нещо, което се разпростира, засяга всекиго. То не е лична работа. Наистина въпросът, дали посредством резолюции можем да се справим с него и ако е нужно, да му противостоим, остава открит.

Впрочем нерешени остават на този етап от създаването на текста и още много други неща. Открит остава например въпросът за възможния завършек на стихотворението. Неговото основно движение е ясно: непрестанно дирене и обграждане. Но как да се преустанови това движение? Теоретически то сякаш ще се сведе до едно натрупване на все нови и нови свойства на неговия субект, „Нещото“, за което вече толкова говорихме. Втората половина на състояние № 3 помага да се намери отговор на този въпрос. Ето я:

...die ämter mauscheln,
in den kokereien steigt etwas zähes auf
in die luft, und auf der hellung die tanker
wissen es schon, eh der lotse kommt,
getuschel um professuren, in den druckereien
rüstet das tückische blei auf,
gegen uns geht es, gegen die austern
und das getreide, und wir schlafen
wie geiseln in brennenden hemden.

... ведомствата мънкават,
от коксовите пещи се издига нещо лепкаво
във въздуха, а в дока танкерите
вече го надуват, преди да дойде лоцманът,
шушукане за професури, в печатниците
коварното олово служи на въоръжаването,
срещу нас връхлита то, срещу житата
и стригите, а ние спим
като заложници в парещи ризи.

Също и тук структурата все още е съвсем рехава. Отделните обстоятелства не са свързани достатъчно здраво помежду си. Авторът продължава да се придвижва пипнешком в техническия, администриран свят, в който „нещо“ се разпростира. Лепкавото Нещо се издига от коксовите пещи и замърсява въздуха. Танкерите в корабостроителницата са вече негови съучастни-

ци, преди още за пръв път да са отплували в открито море, „преди да дойде лодманът“. Тук отново се появява метафора из областта на навигацията. Корабът вече е уловен в мрежата, в мрежата на радарния паяк, преди изобщо да е пуснат на вода, а това значи, че той по начало е построен с оглед на тази мрежа, напълно се ослана на това наше Нещо и не е в състояние да намери своя курс без тази оплитачка го помош. Мъкването на ведомостите, празните жестове и неразбираемият официален жаргон са отговорът на резолюциите, взимани от политиките. Но и духът — т. нар. култура — не е неподатлив на лепкавото Нещо, а търгува с него, влиза с него в трудно обозримо съучастничество, започва тайни преговори с него. Оттам възниква шушукането за професурите. Има нещо коварно в това половинчато споразумение на духа с онова Нещо, което не позволява да бъде назовано. Нима духът не е длъжен да определи истинската същност на онова Нещо, което се разпростира безименно, да хвърли върху него лъчите на просветлата, да го изследва и изложи на показ, вместо с гузна съвест да се споразумяват с него? В печатниците излизат на бял свят плодoвете на това споразумение. Металът на буквите крие в себе си коварна отрова. В печатниците, където се процежда лепкавото Нещо, оловото се превръща в стратегическа суровина, която служи на духовното, на идеологическото въоръжаване. С думата „въоръжаване“ текстът се връща към сферата на политиката и заключава в себе си поне един от образите на онова Нещо, от което изхожда. Нещото присъствува навсякъде, където се въоръжават. Но при днешното състояние на нещата всяко въоръжаване е насочено не срещу определен враг, а срещу „нас“, т. е. срещу всички.

И ето че въпросът, дали стихотворението ще има завършек, се приближава към своя отговор. С думата „ние“ в последната част на изречението текстът постига своята цел, създава втори субект, който се противопоставя на първия, на „лепкавото Нещо“. Това Ние се съпротивява на лепкавото Нещо, което се разпростира — като негова жертва или като негов господар — и по този начин го определя. Формално с това са преустановява днешното, изреждащо движение на текста и се подготвя неговият завършек.

На това място вариантът предлага възможност за по-особено тълкуване, за редуциране до една политическа теза. Накратко: в този вариант Нещото се разпростира неудържимо, то е невидимо, незабележимо за обикновения смъртен, макар че той пряко е засегнат от него, макар че срещу това Нещо всекидневно се взимат резолюции. Всичко представлява описание на радиоактивността и на нейното въздействие — или поне би могло да представлява това. Атомната енергия задвижва танкери, служи за произвеждане на електрическа енергия, застрашава въздуха и водата, заразява небето и морето. Думата „въоръжаване“, която се появява в текста, сякаш потвърждава подобно обяснение.

То е приемливо за автора, той не го оспорва. Затова пък той оспорва твърдението, че подобно обяснение е единствено възможното, че то изчерпва напълно текста.

Наистина радиоактивността връхлита „срещу нас“ — но не само тя. Тя убива „калкана в морето“ — но не само тя. Онова Нещо от стихотворението е по-обхватно от всяко окачествяване, от всяко отделно значение, което може да приеме. „Нещо, което“ е името или по-скоро безименността на онова, което прави изобщо възможни отделните заплахи, на които сме изложени. Това впрочем са заплахи, насочени не само срещу нас, но и срещу животните и растенията, срещу всичко живо, срещу „житата и стридите“. Докато те ни връхлитат, ние спим. Без да го съзнаваме, ние сме вече пленници на лепкавото Нещо, неговите „заложници“. Тази дума означава хора, които са изложени на особена опасност и чиито възможности за отбрана са особено ограничени. По правило заложниците се държат в неизвестност относно действителното им положение: завързват им очите. Днес⁸ германците — разбира се, единствено по тяхна собствена вина — са нещо като заложници на световната политика: ако някога се наложи, тях ще ги разстрелят първи.

Онова, което възниква пред очите ни, е без съмнение политическо стихотворение. Но какво означава такова определение? Налага се въпросът: може ли едно стихотворение да бъде само политическо и нищо друго? Навярно подобно стихотворение би се провалило поради своята пропагандна преднамереност. По мое мнение — а нашият пример, изглежда, ми дава пра-

⁸ Есето е писано в началото на 60-те години, публикувано е в 1962 г. Бел. прев.

во — политическата поезия пропуска целта си, когато е насочена право към нея. Политиката сякаш трябва да прониква през пролуките между думите, зад гърба на автора, от само себе си. Настоящият текст навява тази мисъл. Той не застъпва позицията на една или друга фракция. Нещото, за което говори, се разпростира извън партийните и държавните граници, също както радиоактивните изотопи във въздуха.

Навярно вече сте забелязали, дами и господа, че моето изложение по-скоро премълчава, отколкото разкрива художествените основания, върху които могат да се опрат текстовите варианти. Върху моравата на литературната естетика, както е известно, от паметивека се играе все един и същи мач, от все нови и нови отбори, форма срещу съдържание, съдържание срещу форма. Признавам ви, че той не ме интересува особено. Както изглежда, в момента резултатът е отново 1:0 за формата. Естетиката, живот у нас днес е на мода, приказва охотно и пространно за занаятчийското умение. При възникването на стихотворението, което предлагам на вашето внимание, наистина занаятът не играе главната роля, и то по съвсем проста причина: занаятът тук е предпоставка. Нужно е той да бъде овладян, преди още първият стих да се появи върху хартията. И ако това ви интересува, ще се спра на някои технически детайли. Размерът на стиховете, интонацията и ритъмът на стихотворението са определени от първия ред:

etwas, das keinen namen hat, etwas zähes.

Нещо, което няма име, нещо лепкаво.

Тук можем да говорим за директно парландо, за ритъм, който на тласъци се съгъства и разрежда между напрежението на диренето и облекчението от намирането, а то скоро преминава в ново дирене. Лексиката черпи живот от аналогично напрежение между простото и специалното, между съвсем общото и твърде особеното, между елементарното и технологическото; т. е., от една страна, имаме: *Нещо, лепкаво, небе, лято, платина, въздух, море*; а, от друга: *усилвателна станция, радарен паяк, резолюция, санаториум, коксова пещ*.

Текстът постоянно си служи с алитерации и асонанси. Ето няколко примера: *sanatorien-segel-salm; gegen-geht-getreide-geiseln; radarspinne-resolutionen*⁹
Примери за вокализация:
*zäh-verstärkerämter-blähn; phlox-resolution-kokerei; getuschel-professur-druckerei; rüstet-tückisch*¹⁰

Тези средства имат двойка цел. От една страна, те противопоставят на директния ритъм един стабилизиращ момент. В това отношение заменят липсващата рима; те подчертават тъканния характер на творбата, която иначе се представя по-скоро като процес. На второ място, тези похвати имат миметичен смисъл. Те придават на текста свързана структура, която езиково повтаря тематично изплетената мрежа.

С метафоричните елементи се постъпва, както с фонетичните. Също и те образуват тъкан, чиито нишки се простират извън творбата. Някои от нейните градивни елементи могат да бъдат дадени названия:

1. „Нещо“ като субстанция: *лепкаво, натрапчиво, сжежда се, капе.*
2. Мрежови метафори: *мрежа, паяк, обтъквам, усилвателна станция* (телефонна мрежа).
3. Навигационни и морски метафори: *лоцман, радар, танкер, платина, док, море, плитчини, калкан, съомга, стриди.*
4. Метафори за отрова: *олово, пареща или Несова риза*.¹¹

Естествено дотук имаме пред очи текста в твърде примитивно състояние, т. е. във форма, лишена от художествена взаимосвързаност. Математически изразено, в процеса на работата тази взаимосвързаност трябва да се увеличава, а ентропията на текста — да намалява.

⁹ В превода: *се сжежда-станции-санаториуми-съомга; нещи-нещо-надушват-срещу; радарни-резолюции*. Бел. прев.

¹⁰ В превода: *нещо-което-лепкаво-него-морето-небето; флокс-кок-док-лоцман-олово; шушукане-професури; печатница-коварно-въоръжаване-житата*. Бел. прев.

¹¹ *Несова риза* (мит.) Кентавърът Нес бил наранен от Херкулес с отровна стрела; по-късно Херкулес облякъл напоената му с кръв риза, почувствувал, че тя го пари и за да се отърве от болките, сам се изгорил на планината Ета. Бел. прев.

Накрая ще насоча вниманието ви и към техниката на повторенията, използвана в стихотворението. Тя също засилва впечатлението за раздвижена мрежова или решетъчна структура. Надявам се, че тези указания са ви достатъчни. Само по-грубите езикови операции могат да се определят и покажат ясно. За използването на по-фините възможности на езика е нужна една наполовина пресметната, наполовина написана микро-поетика, която едва ли може да бъде изложена без помощта на аптекарски везни.

Що се отнася до външното протичане на работата, по-голямата ѝ част ми изглежда несъществена. Между възникването на различните състояния изминават обикновено няколко седмици. После незавършените текстове остават да отлежат, все едно да съхнат. Преработката им трае най-много няколко часа. Известни външни помощни средства и трикове се оказват при това от полза. Например аз винаги правя на машина нов препис от фиксираното старо състояние. Така текстът придобива вид на нещо завършено и предявява претенции, които в никакъв случай не може да задоволи. Това събужда възражения, подигравка към поправки и корекции. Чисто написаният текст, така да се каже, изкарва наяве недостатъците на творбата. После от ръкописни добавки и промени страницата добива такъв раздърпан вид, че става необходим нов препис. Състояние № 3 на стихотворението, което разглеждаме, носи такива следи. Думата *austern* (стриди) е зачеркната и заменена със *seesterne* (морски звезди) — от една страна, за да се изключи асоциацията с „гастрономическа кухня“, от друга — заради вокализацията. Отстраня на листа, където се говори за танкерите в корабостроителницата, е написано: *särge, embryonen* (ковчеци, ембриони). Ала не желая да ви досаждам с многобройните отделни случаи.

Бих искал да се върна на един пример. Може би си спомняте онова място в третия вариант на текста, което ни се струваше изцяло несполучливо:

... etwas zähes... , davon
die sanatorien sich wie segel aufblähen

... нещо лепкаво... , от него
санаториумите се издуват като платна

Погрешният образ остава впечатление за обикновена творческа грешка. Чуйте обаче как звучи това място в следващата редакция:

etwas, das keine farbe hat, bläht
die blutigen segel der hospitäler.

Нещо, което няма цвят, издува
кървящите платна на болниците.

Както виждате, първоначалната редакция съдържа замисъл, който още не е намерил себе си; тя представлява по-скоро съкращение, отколкото „грешка“. Тя предлага едно сравнение, чиято средна част е отпаднала: именно чаршафът, който като корабно платно се издува от вятъра. За да не се натовари стихът с баласт, отказваме се от експликация на образа и в новата редакция. Достатъчно е да се престорн изречението и да се вмъкне прилагателното „кървящи“, за да се направи мястото понятно. Сега болницата се схваща като кораб с кървящи платна, който пътува под напора на лепкавия бриз: навигационна метафора.

Понеже говорим за технически помощни средства, ще спомена една поредица от думи, надраскани в долния край на листа. Там четем:

pfordbrief, diskont, schatzwechsel, lombard, dividende, obligation, junge aktie, wandelanleihe, bonität, agio, arbitrage, transfer, liquidität.

(ипотека, дисконт, скръщен бон, ломбард, дивидент, облигация, нова акция, конверсионен заем, бонитет, ажио, арбитраж, трансфер, ликвидност)

Тази словесна поредица отразява един процес на опипване. Търси се термин от финансовото и банковото дело, който без никакво съмнение да спада към действителната сфера на онова лепкаво Нещо. Търсената дума трябва да отговаря на няколко условия: брой на сричките, фонетични стойности, образност, семантична представителност и по възможност многозначност, поливалентност; последното условие е същевременно онова, което най-трудно се удовлетворява. Една дума е многозначна, когато позволява да се породят повече от едно отношение към даден текст. Само тогава тя може да запълни някое празно място в неговата синтактична решетка. Тази словесна поредица като помощно средство позволява да се експериментира с известен брой думи, докато се намери подходящата. В разглеждания случай аз се спрях на израза „нова акция“. Скоро ще разберете защо.

Сера ще ви запозная с крайното състояние, или нека кажем по-предпазливо: настоящото състояние на стихотворението, върху чието възникване чухте толкова много подробности. При това пропускам някои междинни етапи. Те ми се струват маловажни, понеже могат да се изведат от посочените факти. Да се изчерпи един предмет означава да се изчерпи търпението и любопитството на онези, които се интересуват от него. Ето стихотворението:

etwas, das keine farbe hat, etwas,
das nach nichts riecht, etwas zähes
trifft aus den verstärkerärmern,
setzt sich fest in die nähte der zeit
und der schuhe, etwas gedunsenes
kommt aus den kokereien, bläht
wie eine fahle brise die dividenden
und die blutigen segel der hospitäler,
mischt sich klebrig in das getuschel
um professuren und primgelder, rinnt
etwas zähes, davon der salm stirbt,
in die flüsse, und sickert, farblos,
und tötet den butt auf den bänken.

die minderzahl hat die mehrheit,
die toten sind überstimmt.

in den staatsdruckereien
rüstet das tückische blei auf,
die ministerien mauseheln, nach phlox
und erloschenen resolutionen riecht
der august, das plenum ist leer.
an den himmel darüber schreibt
die radarspinne ihr zähes netz.
die tanker auf ihren hellingen
wissen es schon, eh der lotse kommt,
und der embryo weiß es dunkel
in seinem warmen, zuckenden sarg:
es ist etwas in der luft, klebrig
und zäh, etwas, das keine farbe hat
(nur die jungen aktien spüren es nicht):
gegen uns geht es, gegen den seestern
und das getreide. und wir essen davon
und verleiben uns ein etwas zähes,
und schlafen im blühenden boom,
im fünfjahresplan, arglos
schlafend im brennenden hemd,
wie geiseln, umzingelt von einem zähen,
farblosen, einem gedunsenen schlund.

Към този текст трябва да се добави заглавието. Аз смятам заглавието за необходима част от стихотворението. То може да функционира като общ знаменател или ключ, но също тъй като клопка или сигла. Много често заглавието възниква едва когато стихотворението е готово; така е и в нашия случай. Затова то намира мястото си в края на моето изложение. Спрях се на наслов, който въздейства като иронично обръщение. Когато в стихотворението се казва „срещу нас връхлита то“, с това се имат пред вид всички. „До всички“ би гласял апелът, с който би следвало да се озаглави стихотворението. Това е обаче шумно, лаещо и неясно заглавие, бедно, лишено от многозначност, без вътрешно отношение към текста. Ето защо използвам една фраза, каквата понякога може да се прочете върху циркулярните пощенски пратки и върху масовите печатни издания, които препоръчват на получателя някоя марка сапун, пътя към вечния живот или някой депутат; взимам тази фраза и я поставям над стихотворението. Моето заглавие гласи:

an alle fernsprechteilnehmer

Нешо, което няма цвят, нещо
без мирис, нещо лепкаво
се сиежда от усилвателните станции,
просмуква се в шевоните на дните
и общата, нещо набъбва
от коксовите пещи, издува
като муден бриз дивилентите
и кървящите платна на болниците,
натрапчиво се намества в шушукането
за професури и за премии, капе
нещо лепкаво в реките, от което съомгата
умира, процежда се, безцветно,
и убива калкана в плитчините.

Малцинството има болшинство,
мъртвите не могат да гласуват.

В държавните печатници
коварното олово служи на въоръжаването,
министерствата мънкаат, на флокс
и невалидни резолюции мирисе
август. Зеят заседателните зали.
В небето радарният паяк
изписва своята лепкава мрежа.
В доковете танкерите
вече го надушват, преди да дойде лоцманът,
а ембрионът смътно го долавя
в своя топъл, потръпващ ковчег.
Въздухът е пълен с нещо натрапчиво
и лепкаво, нещо, което няма цвят
(само новите акции не го усещат) —
срещу нас връхлита то, срещу житата
и морските звезди. Ядем от него
и в телата ни прониква нещо лепкаво,
а ние спим сред стопанския разцвет,
сред петилетния план, безгрижно
спим в парещата риза
като заложници, заобиколени от лепкава,
безцветна, набъбваща бездна.

До всички телефонни абонати

Ние сме накрая; стихотворението, поне в очите на автора му, е готово. Но дали това е стихотворение? Описанието на неговото възникване не дава отговор на този въпрос. Генезисът на една творба не ни предлага критерии за нейната оценка. Прастарите въпроси остават от-

крити. Открит остава и въпросът, какво в същност е едно стихотворение и дали предложеният тук текст изобщо представлява стихотворение. Това е почетно звание, чието присъждане не е работа на автора.

Но трябва ли то изобщо да бъде присъдено? За мен не е от голямо значение как ще бъде наречено произведението, чието възникване анализирахме. Назовете го стихотворение или текст, чадър или шапка, X или Y. Аз ви обещах да ви спестя своето схващане за същността на поетическото изкуство. Бих желал да спра дотук: до нещата, които могат да бъдат показани. Онова, което излиза извън тях — било то верни или неверни, разрешими или неразрешими въпроси, действителни или привидни отговори, обосновани или необосновани преценки — бих искал да предоставя на вас. Направете своите собствени заключения. Ако това изложение върху възникването на едно стихотворение предизвика у вас одобрение или възражения, ако събужда удивление или присмех, то е изпълнило задачата си.

Превел от немски Венцеслав Константинов

ЗА ИВАН РАДОСЛАВОВ (1880—1969)

К. Н. КАНТАРЕВ

Познавах Радославов от 1945 г. — първата конференция на българските писатели в София. Оттогава връзките ни не престанаха: посетих го няколко пъти в Драгалевци, той мене — в къщи, после пак аз в София, той — вече на легло.

Един ден позвъних в жилището му на „Оборище“ 131. Отвори ми и застана на вратата мъж — висок, слаб и бледен, наметнат с лек вълнен шал. Беше се променил, но не беше трудно да го позная — все така бавен, тих и мъдър. Светлокафявите му очи блестяха живо въпреки изтощената физика. Блага усмивка заигра на лицето му, когато след малко колебание ме позна. Беше радостен да го посещават близки хора, с които можеше да споделя по литературни въпроси.

— Идвайте, идвайте сякога, когато сте в София! Толкова ми е приятно. . .

Посетих го пак и пак. И последен път месец-два преди края. Почти не напускахме леглото, облегнат на няколко възглавници, много слаб, изтощен, но с жив и бодър дух. Говорихме за Траянов, за вдигнатата възбрана от него, за последната „Книга от моите страници“ на Радославов, за томче спомени и писма, които трябваше да приготви за печат по искане на „Български писател“. . .

* * *

Макар със закъснение, в нашия литературен живот се изживяха много увлечения. Отдавна ли беше, когато се колебаехме с Пенчо Славейков и пълното събрание на съчиненията му (1958—1959)? Г. П. Стаматов изживя печалната участ да бъде изхвърлян от учебната програма по литература в гимназиите като „черноглед“, писател без светли обществени перспективи. Възбраната от Траянов бе снета неотдавна и едва през 1968 г. Л. Стоянов — един от близките другари на Радославов — има щастливата възможност да приветства изд. „Български писател“ с решението му да издаде последния сборник от критически статии и очерци на критика.

Години вече Ив. Радославов — последният от старата фаланга литературни критици — не е между нас. Ако приживе съвсем несправедливо беше забравян, затулян и отричан, колкото по-често след смъртта му си спомняме за него и честното му литературнокритическо дело, толкова повече ще печели българската култура и литература.

Няколкото писма — част от получените, — които даваме, целят да припомним някои от характерните схващания, с които живя и работи той, някои изказвания, по-специално за класика на българската проза Елин Пелин.

* * *

Колко тъжно звучат мислите на Радославов в някои от по-късните му писма, когато физическите сили го напушаха въпреки грижите му за поправка — уви, илюзорни, — при напредналата му възраст!

„Ще разберете ли моите йероглифи?“ Той пишеше мъчно, на легло, изтезаван от неправимата злополука, и почеркът му се беше изменил. Неведнъж Радославов изказваше съжалението си, че не може да се среща и разговаря с близки хора по общоинтересуващи ги въпроси. „Пак повтарям, колко щеше да бъде по-лесно, ако лично се виждахме, защото една беседа от един час или два заменят десет писма. Но какво да се прави, когато обстоятелствата ни са такива и разстоянията ни делат.“ А написването на едно писмо му струваше голямо напрежение, макар че полагаше трогателни усилия да пише, докато стигна до невъзможността да отговаря на годишните честитки и да надписва подарената книга, чийто текст пишеше друг, а той само подписваше. . .

Наистина много обстоятелства деляха хората — липса на свободно време и средства, неблагоприятни жилищни условия, при които не всякога е било удобно да посрещаш. Към всичко това се прибавя и едно стеснение, деликатност, мисълта да не пречиш или изморяваш писателя. За едни това, за други — пренебрежението и забравата на старите творци. . .

Колко ценни и полезни мисли, преценки, изказвания и спомени биха могли да бъдат записани и запазени при такива срещи!

Истината се повтаря често: сещаме се късно за ценните хора. Както казваше проф. Ас. Златаров — оценяваме ги, когато ги загубим!

А за Радославов нашата литературна общественост освен късия некролог — куртоазия и задължение — на Съюза на писателите не намери за нужно да напише една страница по повод смъртта му!

Ето няколко от писмата му.

1

София, 1. V. 1948 г.

Любезни г. Кантарев,

Най-после мога да Ви се обадя и изпълня даденото обещание. Квартирният въпрос се реши благоприятно и аз наново мога да се видя в работа. Нека грижите и записите около този жизнен въпрос едва ли не за всякога — особено за софиянци, — както и боледуването ми неотдавна, ме извинят за дълбокото ми мъчание.

Прочетох внимателно и с интерес изпратените Ви работи за Елин Пелин и Каралийчев. Трябва да Ви кажа, че бях доста приятно изненадан. В такъв силен контраст са те с това, което напоследък у нас се прави като литературна критика! И във формално-естетичната оценка на разглежданите произведения, и в проникновеността на анализа, и в индивидуалността на стила! Не знам дали сте печатали досега нещо от този род, но аз смятам, че те по достойнство биха намерили място където и да било при най-строга изискателност. Разбира се, има в тях някои увлечения при определяне художествените постижения в разгледаните работи, както при характеристиката на авторите им (напр. струва ми се доста пресилено сравнението на Елин Пелин с Толстой!), но това не пречи на цялостното впечатление.¹ По моему сравнителния метод при

¹ Неправилно Радославов нарича паралела, който прави между описанието на Нане Стоичковата върба и младата бреза на Толстой в разказа му „Три смърти“, сравнение между двама писатели. В тоя пасаж аз само сочех, че Елин Пелин се е учил от руските писатели и по-специално от Толстой, че той е бил повлиян от посочената сцена и е взел нещо от нея. Толстой: „Брадвата долу звучеше все по-глухо и по-глухо, свежи бели трески падаха върху росната трева и заедно с ударите се дочу и слабо прашене. Болезнения трълка мина по цялото тяло на дървото, то се наведе и бързо изправи, като се люлеееше изплашено. За един миг всичко утихна, но отново се наведе дървото, отново се чу прашене в дънера му и като чупеше клони, отпуснало вейка, то заби върха си във влажната земя.“ Елин Пелин: „Острието се забиваше бързо и дълбоко в мекото тяло на върбата. Бели сочни трески се разхвърчаха надалече. Могъщото тяло на дървото се затресе от болка и петте грамадни разклонени братя притрепераха в предсмъртни мъки. . . Скоро грамадното дърво се залюля страшно и се наведе. Разтрепераха се смъртни клоните му и дънера изпраща, сякаш извика от болка. Убитото дърво се наклони бавно и падна на поляната с трясък и проклятие. Крехките му съчки се изпочупиха с плач.“ Разбира се, това не е сравнение между писателите и още по-малко обвинение. Защото само Елин Пелин пише: „Човек и

оценката на различните писатели не е един от най-удобните и доказателните. Талантливия критик няма нужда от такива сравнения — истинския образ на дадено художествено творчество сам се откроява при подробния негов анализ като нещо само за себе си. Читателя е свободен да прави сравнението си.

У Вас доста място заема идейното, тъй да се изразя, отношение към творчеството на писателя.² Не знам дали изобщо това е Вашето разбиране за литературната критика и от по-рано или това е навей в духа на нашето днешно съвремие. Но аз винаги съм мислил и продължавам да мисля, че социологията и дори публицистиката е един излишен елемент в литературната критика. Макар че и до днес уважението ми към такива мои учители в миналото в областта на идеите като Добролюбов и Чернишевски и досега да се е запазило непокътнато. Особено първия. Не съм привърженик, но убеден противник и на чистата, формално-естетичната, суха, догматична критика. Но не виждам мястото на социологията и публицистиката в едно литературно-критично разглеждане. Една студия, която посредно дадено художествено произведение може да докаже своята теза, е една във висша степен полезна и благородна работа. Но какво допринася за уясняване на дадено художествено произведение неизбежното и вечно повтаряне на мисълта за разпадане на бита, за появата на класите, за взаимоотношенията им и пр. и пр., която е все тъй шаблонизирана от всички днес, които мислят, че правят литературна критика и неизбежно почват и свършват с тази теза? Вие може би сте убедени в противното на това, което казвам. Целта ми не е да Ви разубеждавам, но бих желал увлечението Ви в това отношение да не става за сметка на другите съществени елементи в работите Ви, където тъй подчертано личат качествата на автора им: вкус и проникновен анализ.

Ето тези мисли събудиха у мене работите Ви за Пелин и Каралийчев. И с удоволствие поспенах да ги споделя с Вас.

Книгата ми, както разбирам от писмото Ви, сте имали случая да видите. Наверно сте чели преднамерената и тенденциозна бележка срещу нея във вестника. Това не ме огорчи, защото това очаквах. Огорчение, ако има в случая, то е многото печатни грешки, които се получиха. Дано имам възможност в бъдеще да ги поправа в друго издание. Иначе книгата е почти изчерпана.

Искрен поздрав — Ив. Радославов.

2

София, 20. VI. 1948 г.

Любезни г. Кантарев,

Прави сте, че при разглеждане на някои художествени творби, тези, наситени с обществено, един анализ на социалните предпоставки, които ги обуславят, е нещо естествено, ако и не наложително. Моята мисъл обаче беше да не се универсализира този подход при всеки конкретен случай, там, където за това няма никакъв повод и където непременно изискване на такова условие би довело до предписване на писателя на един определен метод на творчество. Защото такава критика може да се възхищава от една прекрасна изпълнена творба, но все пак в неволно може да вземе някой израз от писател, от когото се учи. Но не в една фраза е работата. Трябва да се види по същество какъв живот дава писателят, какви са героите му, на какъв език приказват те. Ако всичко в разказа си е нашиенско, тогава не е грехота, че е попаднала някоя дума от писател, от когото си се учил" (Елин Пелин и Йордан Йовков. Тяжното слово. Варна. 1977, с. 133).

² Убеден противник на сухата формално-естетична критика, Радославов не е съгласен със социологичния публицистичен елемент в нея. И е право, защото по тоя път се стига до вулгарния социологизъм. Той приема идейното (както го нарича) отношение към творчеството на писателя, особено при „творби, наситени с общественост“. В никакъв случай обаче това отношение не бива да се универсализира. Защото зарад идейното може да се отминат художествените достойнства на една творба и тя да бъде отречена, ако не е „обществено канонизирана“. С други думи, правилно Радославов застъпва идейно-художествения анализ, където е необходимо, като дава превес повече на художествения.

края на краищата да я отрече като малоценна и дори излишна, ако тя не е обществено канонизирана. Зашто, според максимата, който казва А, трябва да каже и Б. Такава литературна критика би изпаднала в едностранчивост и ограниченост в рамките на една преднамереност. Голямото творчество в изкуството е еднакво близко на всички, защото „на човека нищо човешко не му е чуждо“. Аз например дълбоко се влиявам от Бодлера, но юношеската ми любов към Некрасова и до днес си остава такава, каквато я почувствах преди повече от 45 години! Задачата на литературната критика, вън от специалната ѝ задача, е да способствува за пълното и хармонично развитие на човешката личност. А нима това може да се постигне, ако му се препоръчва едно да чете, а друго да отхвърля? За развитието на тази хармоничност на личността пречат проклетите условия на живот, разбира се. Но това е отделен въпрос. И за промяната на тези условия всяко честно и благородно сърце трябва да бъде на страната на обезправените и обезнаследените. Най-напред писателя. Както е било и го е записала историята и както ще бъде винаги додето един свят на несправедливост социална съществува.³ Но въпросът е да не подчиняваме без остатък изкуството на политиката, защото от това подчинение в последна сметка нито изкуството, нито политиката печели.

Вие намирате моя метод на изследване правилен, обаче, при изключението, че при главата на символизма той не е използван. Странна ми се вижда тази констатация, защото едва ли не в предпоставките на тази глава доста широко и подробно са изследвани причините на появата и развитието на движението. Може би това изглежда така, защото моя метод не е една суха социологична схема, а подчертаване културно-обществената атмосфера, в която се зараждат и добиват живот идеите на времето. Коего, според мене, е правилното и резултатното. Тъй погледнато, аз смятам, че този метод успешно съм опитал в изследването на нашето литературно развитие.

Сърдечен поздрав — Радославов.

3

с. Драгалевци. 11. VII. 55 г.

Любезни др. Кантарев,

Отговарям едвам днес на писмото Ви от 21 юли с закъснение поради различни залисии. Няколко реда пак за Елин Пелин. Разбира се, всичко това, което пишете за писателя като такъв, е тъй. Понеже Вашите въпроси се отнасят до човека-писател, до неговото обществено поведение, аз отговорих на тях с късичките си лични мои спомени за него, които собствено в това отношение не се различават от спомените на всички негови съвременници, които лично го познаваха. Елин Пелин, подчертавам, не беше една цялостна натура. Неговият протест като писател срещу „враговете народни“ свърши с личното му доволство, което те му осигуриха и го направиха безвреден за тях си — завинаги, въпреки спомените от село, които беха някога вдъхновили перото му.⁴ В това отношение сравнението с Херцена намирам за пресилено. Гениални.

³ Радославов е закърмен от детство със свободолюбието на възрожденската епоха и идеите на социализма у нас и в Европа (Женева, Брюксел). Негови учители са Белински, Писарев, Некрасов и Плеханов. Той сътрудничи в някои издания на Г. Бакалов. По време на Февруарската революция в 1905 г. тръгва за Русия в подкрепа на борещите се работници и селяни.

Радославов се увлича и от поезията на френския символизъм — Бодлер, Рембо, Верхарн, Метерлиник — и завърнал се в родината си, ратува за новото в нашата литература.

⁴ Това твърдение на Радославов е неправилно. Истината е, че и когато се пресели в града, протестът му срещу „враговете народни“ не свърши. Ако в 1904 г. в тъмната нощ „темно, брате, темно ете, като в катраница“ Елин Пелин се пита: „та нема ли кой да палне плевнико на *ммето* (курс. м., К.) да разпръсне това пусто темнило проклето?“ („Нощ“), в 1936 „приобшен“ вече към силните на деня, той не забравя да разкаже за тъжната картина на политическата партийна раздробеност и да върже кмета в „общинския яхър. . . за яслите на магарето“ („Приключението на един ангел“). През 1934 г. критикува остро порядките в Министерството на просветата („Туберкулоза“). Верен на свободомислието си е той и във „Вьетнамското магаре“, „Най-честните“ и др., и в повечето от късите си скици в „Аз, ти, той“) и др.

ят руски писател, въпреки различните форми, в които се изразяваха идеите му, остава до края на живота си верен на юношеската си клетва за борба срещу мракобесието и социалния гнет в любимата му Русия.⁵ Но нека не се разбира моята преценка за Елин Пелин в това отношение като някакъв упрек срещу него. Тя е вече само историческа констатация.

Благодаря за хубавите думи по повод моята „Българска литература“. Ценим ги като мнение на читател с вкус и проникновение. Аз съм доволен от широкото обществено признание, но съм недоволен, че не мога да я дам в по-съвършен вид, т. е. да я попълня и разширя в някои места. Когато на времето, пък и при второто издание, работих над нея, вниманието ми се погледваше главно от задачата да дам, доколкото ми е възможно, не шаблонното и школко разбиране за нашето литературно развитие, а по-задълбочено и обмислено. На подробностите се не спрях и останаха някои празноти (една от които и малкото място, отделено за някои факти и писатели, между които и за Елин Пелин), които трябва да бъдат попълнени. Дано това бъде възможно един ден. . .

.....

Освен „Българска литература“ и „Идеи и критика“ (в две книги) отделно издание има само „Портрети“ и „Млада България“ — антология под моя редакция. В навечерието на войната бях депозирал в едно софийско издателство и бе обявено едно пълно издание на моите работи, пръснати в различни периодични издания, обаче бомбардировката през 1944 г. ги унищожи в шкафа на издателството. Още не мога да преживея това бедствие, главно защото там пропаднаха и работи, които бях предал на издателството в ръкопис, без копие у мене.

Имах намерение да дойда в Пловдив за няколко дена към края на месеца. Когато дойда там, ще Ви се обадя, за да се видим.

Сърдечен привет Вам и на семейството Ви. Ваш — Радославов.

4

с. Драгалевци. 24. VI. 55 г.

Др. Кантарев,

Макар и толкова късно (причината за което Ви писах съевременно), отговарям на писмото Ви от 30. I т. г. Горедолу възстановеното здраве ми позволява това. Ето отговора на въпросите, които Ви интересуват, особено за Елин Пелин.

1. С Елин Пелин не съм имал никакво по-интимно общуване и приятелство. Бяхме добри познати. Запознах се с него след завръщането си от странство в 1907 г. Той беше вече наложен и популярен писател. Той беше напуснал учителството и преселил в София. Въпреки силното въздействие на руската реалистична белетристика, той другаруваше с Траянов, Кунев, Д. Кьорчев, които бяха новаторите тогава в литературата като модернисти. Дори сътрудничеса в тях-

След 9. IX. 1944 г., при променената политическа обстановка у нас, Елин Пелин не промени мнението си за българския селянин: „Българският селянин не мрази града, а властта.“ (П. Т и х о л о в. Елин Пелин, интервюта и разговори. С., 1959, с. 79).

Никога Елин Пелин не се приобщи към силните на деня, дори и към монарха. И когато той е негов „приятел“, не забравя да ухапе царя и царината. Във веселата си и духовита „драма“ „По пътя“ Елин Пелин разказва неволята на шопя и оплакванията му от бирника и стражарите: „Абе, хей, човече, тебе не млати ли бирнико зимаска?“ — пита Пендо. . . „Хем ме би човече, хем си зе парите“ — отговаря Нижо. По това време ги настига като вихрушка царската автомобил. „Бре такова чудо дек се е видело! Тая зверка царска (курс. м., К.) да се ръгне в село, че да ни разпръсне като пилци сиви!“ Да, царя и царската зверка плашат народа! А що се отнася до „личното му довольство“, което враговете народни му осигурили, също не е вярно, защото неволята гонеше Елин Пелин едва ли не цял живот. Протестираните полици се сипеха често на главата му. . .

⁵ Неправилно Радославов нарича няколкото реда за Херцен сравнение между Елин Пелин и руския писател. Аз пишех: „Колкото повече Елин Пелин се отдалечаваше от селото, толкова по-силна ставаше обичта му към него. Както Херцен обичаше руското село, загубил го с изгнанието си в Европа, така и Елин Пелин го обикна все повече.“ Сравнение между двамата не е правено, защото са два свята съвсем различни. Така или иначе, това е дало повод на Радославов да се изкаже върху сравнителния метод при разглеждането на писателите.

ното списание (сега не мога да си спомня точно названието му)⁶ и помести там своята повест „Гераците“. Може би да е бил донейде повлиян от новото тогава течение, но последното, далеч от творческите му възможности в тази насока и съзнанието за тази невъзможност, не се отрази в творчеството му. За разлика от Яворов и Кирил Христов, които направиха в тази насока несполучливи опити. Изчерпал запаса от наблюдения и впечатления на младостта, прекарана на село, след като го напусна, той почти приключи делото си на белетрист. И добре направи. Той беше достатъчно умен (трябва да кажа, че ми е правил впечатление на един от най-умните хора в нашата писателска среда), за да пише само за да пише и да трупa книжен баласт.

2. За социализма му не мога да кажа нищо, защото не го познавам от ранните му години, когато е бил повлиян от него и особено от Спиро Гулабчев. Когато ние се срещаме, той съвсем малко се интересуваше от обществени въпроси и политика. Подобрените му лични условия на живот в София бяха направили от него един самодоволен съзерцател, равнодушен към обществени въпроси.⁷

3. Дали е участвувал в избори или не — не знам, но съм много наклонен да мисля, че никога не е гласувал, отчасти повлиян от сиромасомилството на Гулабчева, отчасти по натура: у него липсваше силно развито чувство на общественост. В един от разказите му, чрез един от своите герои той хвърля анатемите срещу тази форма на парламентаризъм. Но сигурен съм, че при изборите за република той е гласувал, според мене, от съображения чисто практични.⁸

4. При първите му стъпки на писател той завоюва популярност сред най-широки слоеве, особено сред интелигенцията и посрещнат добре от критиката. Само списание „Мисъл“ не го призна никога, което говори за късогледството на хората около него — Кръстев, Славейков, дори му отказваше предлаганото от самия Елин Пелин сътрудничество.

Това е Елин Пелин — както казано — в моят спомени. Може би да има и нещо друго, но в този момент не мога да си припомня.

На други въпроси — допъти. Поздравете се и Вие.

Сърдечни поздрави, Ваш Радославов.

5

с. Драгалевци, 13. X. 55 г.

Любезни др. Кантарев,

Някои обстоятелства позабавиха този ми отговор на въпроса Ви за мнението ми по повод писаното за моята „Литература“.

Не бях чел цялата работа и сега след прочита ѝ отказвам да се занимавам с нея и да занимавам и другите. Фейлетонът-памфлет, писан за книгата ми, излизащ като част от някаква пе-

⁶ Сп. „Слънчоглед“.

⁷ Твърдението на Радославов не отговаря на истината. Вярно е, че Елин Пелин никога не се е интересувал от политика, но не и от обществени въпроси. „Активната политика не е моя работа — говори той. С нея никога в живота си не съм се занимавал“ (П. Т и х о л о в. Цит. книга, с. 81). Ако изключим донякъде „Селска разговорка“, където открито пише по политически въпроси („Държавата, държавата! А дали всичко туй, което понася държавата, понася и на народа? ... И тая царщина, това правителство, тая граблива държава се обръща към тоя народ хитро“); Съчинения. Т. 6, 1973, с. 8 и 9; „И както вървят работите, всеки може да разбере, че нито едно правителство, нито едно народно събрание не ще могат да намерят лек за народната сиромашия“ (с. 16). Елин Пелин наистина никога не се е занимавал с активна политика. Но той всякога — от първите години на литературното си творчество до последните си и потискали. Отначало неговата критика е остра, публицистична, фронтална („Прошението на жителите на с. Голяма Неволя до дяда господа“, „Лудата“ и др.), а после съдържано-художествена (курс. м., К.) и затова по-дълбока, по-въздействаща, отричаща стария свят („Андрешко“, „Мечтатели“, „На оня свят“ и др.).

⁸ Противник на парламентаризма, Елин Пелин не е гласувал никога през живота си — „отчасти повлиян от сиромасомилството на Гулабчева, отчасти по натура“. Но, противник на стария свят на несправедливост и насилие, той не е могъл да не посрещне с радост републиката в България и да не гласува за нея.

риодизация на българската литература, е написана нечестно, с явното намерение да се постигне друга цел, съвсем не литературна. . . Това са обикновено похватите на озлоблението и посредствеността. Доколкото има литературно съдържание, то е наивитет и ограниченост. Човек би значило да не уважава себе си, ако седне да се занимава сериозно с подобно произведение. Запазвам си, обаче, правото на предстоящото общо събрание на съюза да изнесе факта като характерен за колегиални отношения и писателски нрави. В такъв случай ще Ви изпратя своевременно едно копие от него. (Изложението ще направя писмено.)

Спомням си, че в едно доста дълъко изложение в отговор на едно Ваше писмо преди две или три години бях изложил, макар и не изчерпателно, в доста големи линии основните идеи, легнали при замисъла и изпълнението на книгата ми. То може да Ви послужи за справка в този случай. Не помня обаче, дали сте ми отговорили на времето за получаването му. Тъй като, струва ми се, че това съвпада по време на отсъствието Ви от града. Съобщете ми притежавате ли това изложение.⁹

С приятелски поздрав Ив. Радославов.

6

16. V. 65 г.

Любезни др. Кантарев,

Забавих се и този път с отговора си, въпреки обещанието си. Седнах веднага да го изпълня, но този път забавянето се дължи на това, че се залових да Ви напиша едно обстоятелствено писмо във връзка с интересувашите Ви въпроси, но това се оказа твърде много за сегашните ми физически възможности и трябваше да се откажа. (Двете пълни страници, които щеха да бъдат половината от това, което исках да Ви пиша, така си и останаха и лежат на масата ми като вещестено доказателство за благите ми намерения и затова се ограничавам с това, което ще намерите тука.)

Моята обективност в работата ми, изявена подчертано в „Българска литература“, се дължи на вроденото ми преклонение пред всяко голямо, действително творческо постижение. Това ме е предпазило от нихилизъм още от началото на литературната ми дейност, въпреки предпочитанията ми в литературата, каквито аз имах за индивидуализма и символизма. Аз се борих за едно ново в нашата литература за времето си, запазвайки едно голямо уважение и почит към предшествениците. В това отношение няма разлика във възторга ми от Вазова и Трайнова, което сигурно и Вие сте забелязали.¹⁰

Тази линия на литературно-историческо разбиране на литературната еволюция ме сближи с покойния проф. Шишманов, което и той сам публично подчерта при един случай. Такова беше и категоричното мнение на Т. Г. Влайков, който в един разговор беше се изразил: „Книгата е забележително обективна.“ Такова беше мнението и на Б. Ангелов.

Белински, Чернишевски и Добролюбов беха моите първи литературни наставници. Но моето време беше друго, време не на Фюербаха и Малишота, а на Щирнера и Нитше. А както

⁹ Това ценно писмо се загуби, за което може много да се съжалява. Но рано или късно то ще се намери. С оглед да се замени загубата му, след смъртта на Радославов, помолих неговата дъщеря Л. Радославова да ми изпрати недовършеното писмо, за което ми съобщаваше в писмото си от 19 юни 1965 г. Тези страници обаче Л. Радославова не ми изпрати.

¹⁰ Това твърдение на Радославов е жива истина. „Мене винаги са ме обвинявали в едностранчивост, в непоправим фанатизъм, в литературна партийност, . . . този господин не харесва това и онова, защото не е символизъм. . . а хвали, насърчава това, което му е присърце, откак се е родил“ — пише той („Българска литература“, с. 233). Отговаряйки на противниците си, той пише: „Никога не съм бил роб на канони и догми. Преди всичко вслушвал съм се повече в пулса на сърцето си, отколкото в убеждението на ума“ (с. 235). Обвиняваха го в едностранчестост или непоследователност.“ Защо? Защото ценя Вазов и се възмутих публично от недостойното им отношение към него, като го нарекоха „разглобена латерна“, и то в една антология, предназначена за чужденци; защото възнегодувах от домогванията им да сведат Алеко Константинев до нивото на един слабокултурен и лишен от художествен талант писател, защото оцених по достойнство голямото значение на Влайкова за българската белетристика и много още защото“ (с. 235).

се изразява в една своя работа неотдавна починалия руски поет Маршак: „Почерк епохи почерк писателя.“ Моят съвременност беше съвсем различна от тази на руските революционери-демократи и моят почерк не можеше да бъде техният. Но нека добавя, че от промяната във възгледите ми по отношение на техните не пострада ни най-малко уважението и почитта ми към моите ранни наставници. И сега те заемат едно от първите места в осиромашалата ми и от житейски превратности библиотека и доста често посягам към тях. Защото въпреки преходния елемент в тяхното творчество като отражение на съвременната им действителност, те носят печата на мъдрост, която им е осигурила безсмъртие.

Съжалявам, че не сте тука — бихме могли да поговорим за много неща, интересували ни. Защото за мене лични беседи от такъв характер не са тъй изморителни, както, ако се излагам писмено.

Траянов е наистина на дневен ред. Вчера бяха при мене от страна на „Лит. фронт“ по повод предстоящото издание на неговите произведения. Най-после дойде и неговия час. Но колко принижено и жалко изглежда тяхното връщане към него! Това разказание след двадесет годишно заклето мълчание!

Ако Ви падне случай да дойдете към София, наминете да се видим.

Сърдечни поздрави — Ваш Ив. Радославов.

П. П. Дано можете да разчетете моите йероглифи! Същи.

7

София, 14. IX. 65 г.

Уваж. др. Кантарев,

Вчера се завърнах от Варна, където бех отишъл на поправка (една илюзия за моите години) и заварих писмото Ви от 4 т. м.

Аз отлагам всекидневно. Струва ми голямо напрежение дори да напиша писмо. Затова и писмото ми пак е късо и не мога да се спра върху въпросите, които Ви интересуват и на които желях да Ви отговоря. Пак повтарям, колко щеше да бъде по-лесно, ако лично се виждахме, защото една беседа от един час или два заменят десет писма. Но какво да се прави, когато обстоятелствата ни се такива и разстоянията ни делят. Пък и трябва да отделям време и сили, за да изпълня едно обещание. От нашия съюз искат да ми издадат един сборник от мои публикувани работи,¹¹ а това изисква също много внимание и залисии. Едно, което ще Ви зарадва, то е че в този сборник ще влезе и моята монография за Д. Димитров,¹² която лежи вече години в чекмеджето ми. Надявам се, че към средата на идната година сборника ще може да излезе. Получавам и други писма, в които хората се интересуват също от някои въпроси, свързани с личния ми живот и писателска работа, но почти не се отзовавам, защото ми е невъзможно физически.

Дано се случи да се срещнем, за да поговорим по-нашироко, което много желяя. А Вие обаждайте се по-често, аз все още мога, надявам се, ако не тъй често, да Ви се обаждам и разкажа нещо.

Моите сърдечни поздрави и благопожелания за всичко хубаво.

Ваш Ив. Радославов.

¹¹ Става дума за „Книга от мои страници“, излязла малко преди смъртта му с предговор от Л. Стоянов (изд. „Бълг. писател“, 1968).

¹² Д. Димитров, роден в Бесарабия в 1876 г., следвал в Софийския университет, изключен по акцията по случай убийството на А. Константинов. Живял в мизерия, починал от туберкулоза в 1902 г. Д. Благоев пише за него, че членувал в групата на Гулабчев в Русе, изучавал сиромасомилството. „Сигурно Димитров е бил най-умният от всички членове на тази група, но влиянието на сиромасомилските идеи върху му бе тъй силно, че той не можа да се издигне от него и до края на живота си“ (Приносът, 1952, с. 126). По-късно Димитров става социалдемократ. Даровит литературен критик, той сътрудничи в сп. „Ново време“ на Д. Благоев, „Народ“, „Общо дело“, сп. „Мисъл“ на д-р К. Кръстев и др. Автор е на интересната книга „Разпра в работнишката партия“, 1901.

ДАНИЙ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1982, кн. 2

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Бьорге Кристиансен от Копенхагенския университет „Романът на Херман Брох „Смъртта на Вергилий“. Тук авторът си поставя за цел да разгледа проблема за смъртта и времето в мисловната система на Брох и да установи как този проблем се разрешава формално и тематично в романа.

Още в началото на една друга своя капитална творба — романа „Сомнамбулите“ (1931—1933) — Херман Брох се докосва до един централен за цялото му литературно дело въпрос. Той пише: „Нима този деформиран живот притежава все още действителност? А нима тази хипертрофирана действителност има в себе си още живот? Патетичният жест на гигантската готовност за смърт завършва с повдигане на раменете — те (войниците в Първата световна война) не знаят за какво умират, лишени от действителност, те изпадат в пустота, макар че са заобиколени и погубвани от една действителност, която е именно тяхната... Защото нелогичното е недействително.“

Оттук следва — посочва авторът, — че „логичното“, рационално обяснително и смислено изживяното е *действително*. Според Брох животът на хората притежава само тогава „действителност“, когато субективно се схваща като понятен и в резултат на това може да се изживее и приеме като смислен и ценен. Този субективна „действителност“, по необходимост понятна за отделния индивид, може да има валидност само в рамките на една крайна и ограничена нормативна система. Наред със субективната ценностна действителност на отделния човек обаче съществуват безброй други, „чужди“ действителности, които чрез своята непонятност постоянно застрашават утвърдената действителност на отделния и уединен човек.

Ала заплахата за ценностната действителност на индивида идва не само от непонятността на другите системи, но възниква и от мрака и несъзнаваното в собствената душа, а те не могат да бъдат включени „смислено“ в една стабилна ценностна действителност. Така решаващият проблем, с който се сблъскват всички герои в романите на Хер-

ман Брох, е проблемът за изтичащото време и смъртта — заключава Бьорге Кристиансен.

Според Брох смъртта стои на границата между светлия свят на съзнанието, в който всички неща са познати, могат да бъдат определени и наименовани, и света на мрака, в който нищо не е определено, всичко е безименно и чака да бъде названо, за да може да бъде обхванато и превъзмогнато. От този възглед за смъртта произтича същинската етическа задача на човека: да интегрира света на смъртта, на мрака и рационалното в светлия свят на съзнанието, т. е. в познатата ценностна действителност. Защото една такава интеграция би означавала превъзмогване на устремното към смъртта време, преодоляване на „великия необуздаем страх от живота, който човек изпитва в същия миг, в който съзнанието му за първи път разкрива взор и вижда самотността на своята смърт“, по думите на Брох. Защото за писателя смъртта не е само прекратяването на живота. Тя се проявява във всяко намаляване или стесняване на Аз-а. Всяко зло съдържа в себе си смърт, смята Брох. Това важи също за „непонятността“ на чуждите ценностни системи, както и за ирационалността на собствената душа. Противоположността на смъртта е за Брох екстатичното единение на индивида с безкрайния Космос. Страхът от живота замлъква едва когато човекът започне да долавя взаимовръзката между своята земна крайност и безкрайността на Вселената. Брох смята, че тъкмо това е изразено в музиката на Йохан Себастиан Бах.

В периода, през който Херман Брох работи над романа си „Смъртта на Вергилий“, той смята, че именно на изкуството е определена задачата да носи избавление от екзистенциалния страх чрез познание. Романът възниква през годините 1938—1945 като разширение на новелата „Завръщането на Вергилий“. Външният повод за тази преработка е арестуването на писателя от нацистите през 1938 г. В едно свое писмо от 1946 г. Брох споделя: „Намирах се в състояние, което всекчасно ме подтикваше да се подготвя за смъртта. И то се разгърна в работата ми над „Вергилий“. . . Това вече не беше смъртта на Вергилий, а представата за собствената ми смърт.“

Основна тема на романа е превъзмогването на страха чрез преодоляване на носе-

щото смърт време — отбелязва авторът. Това се извършва веднъж тематично чрез прозренията на умираещия Вергилий и втори път формално чрез специфична техника на символите и особена темпорална структура. Според Брок символът започва от натуралистичната „реалия“, но се осъществява като постоянно „денатурализиране“, т. е. одухотворяване на реалното. Така символът има своите степени, той преминава от по-ниже към по-висше равнище, докато накрая включи в себе си безграничния Космос и по този начин изрази „платоничната идея“ в емпиричния свят на явленията. Чрез този процес на „символизиране“ човекът постига познанието за хармоничното съзвучие между своето крайно битие и „божествената безкрайност“. Това проличава особено отчетливо в романа „Смъртта на Вергилий“.

Превръщането на „реалиите“ в духовен символен материал се извършва в творчеството на Херман Брок посредством художествен метод, срoден в много отношения с лайтмотивната техника на Томас Ман — посочва авторът. Сам Херман Брок в коментара си към „Смъртта на Вергилий“ изтъква символизиращата функция на лайтмотивите в романа. Според него повторението на мотивите тук представлява „подобно на ехо отражение на цялостната структура на творбата“.

Но символизирането като метод в романа се проявява и съвсем непосредствено — подчертава Бьорге Кристиансен. Така чрез разширяването на съзнанието, което се извършва у героя в предсмъртните му халюцинации, Вергилий съзира самата „божествена същност“. Това мистично съзърцание намира словесен израз в неясни намеси и формулировки, които напомнят за езиковата традиция на немските мистици. В тези формулировки е заложен стремежът към опознаване на символността на света и на човешкото съществуване. Ето един пример из частта, озаглавена „Огън — слизането“:

„...о, крайбрежен прибор на познанието, чийто вечно нарастващ прилив е наситен с кълновете на всички утехи и надежди, о, пролетен прилив, натежал от нощ, от кълнове, от пространства — и понеже знаеше за този свой могъщ собствен образ, той знаеше и това, че можеше да превземе демоничните сили чрез сигурност в действителността, чийто образ не може да бъде описан и въпреки това обхваща в себе си единството на света. Защото образите са препълнени с действителност, тъй като тя намира олицетворение само чрез нова действителност — образ до образ, действителност до действителност, никоя от които не е истински действителна, докато е изолирана от останалите, но въпреки това всяка отделна действителност представлява олицетворение на една най-крайна неразличимост, която е нейната общност.“

От значение е тук, че Вергилий познава „сигурност в действителността“. Ала неговото

познание за действителността не е логическо, а символично, изтъква авторът. Това символно познание се проявява обаче в неподдаващи се на описание „образи“ и въпреки това обхваща в себе си „единството на света“. По-нататък образът бива наречен „олицетворение на една крайна неразличимост“. Този език, чрез който се изразява мистичното съзърцание на Вергилий, постига според Кристиансен „невъзможното“ — т. е. чрез неподдаващи се на описание образи ни кара да опознаем една „най-крайна неразличимост“ на света. Всичко емпирично става едновременно „образ“ и „не-образ“ на абсолютното. Авторът посочва, че този начин на символизиране, който характеризира езика в романа „Смъртта на Вергилий“, често е бивал омаловажаван и смятан за неразбираема словесна езотерика и празна езикова игра. При това обаче напълно се пренебрегва същинската цел, която има словото на Брок. Когато в акта на символизирането се „снима“ самият символ, абсолютното, космическата безкрайност намира своя израз — изтъква Кристиансен. По този начин се избягва опасността от фалшиво определяне на безкрайността чрез ограничеността на един статичен символен знак. Този език, ако се отнесем към него сериозно, се оказва единственото възможно изразно средство, чрез което Брок би могъл да формулира съкровената си представа за една абсолютно трансцендентна безкрайна божественост. Чрез символичния характер на романа, смята авторът, пред човека се разкрива участието му във „вечната идея“. Символизирането в „Смъртта на Вергилий“ превъзможва времето чрез „опознаване“ на божествената действителност, преодолява смъртта и екзистенциалния страх.

Това „пренасяне“ на реалното в духовно-символични образи и олицетворения на божествено-безкрайната идея се осъществява чрез мистичното разрастване на съзнанието на умираещия поет Вергилий. Разширяването на съзнанието на героя намира своя формален израз в темпоралната структура на романа — посочва авторът. Осемнадесет часа преди смъртта си римският поет пристига в пристанището на Брундиум като придружител на император Август. Действието на романа остава ограничено в рамките на тези осемнадесет часа. Обективно повествователният разказвач е почти елиминиран в „Смъртта на Вергилий“. Това, което се извършва през темпоралния отрязък от осемнадесет часа, се артикулира непосредствено в потока на изживяването и на съзнанието на героя. В сравнение с „потока на съзнанието“ у един Джойс, с когото често съпоставят Херман Брок, повествователният метод в „Смъртта на Вергилий“ има своя собствена специфика. Докато при Джойс дори противоположните моменти на изживяване са разположени „поантилистично“ *едни от друг*, потокът на съзнанието при Брок следва хронологичния ход на времето. Вергилий изживява

събитията от последните си часове *едно след друго*. Но в тази своя подреденост те придобиват символично степенуване, което не съществува при Джойс. Този метод Броч коментира по следния начин: „Тук се опитва нещо съвсем ново, нещо, което би могло да се нарече *лиричен автокоментар*. Започвайки от най-външното равнище на действителността, навлизаме все по-дълбоко пласт подир пласт, при което всеки нов пласт преработва съдържанието на предходния като материал, като лирически материал.“ Изходен пункт за разкриването пред читателя на изживяванията в съзнанието на Вергилий е винаги протичащата в съвсем конкретно време реалистична случка.

Така един конкретен повод — грубият смях на хора от простолюдието в миг, когато Вергилий за миг се разбужда от своите трескави сънища — се „повишава“ в съзнанието на героя до вътрешен монолог, в който се унищожава красотата на творческото взаимоотношение между човека и божественото. Вергилий прозира, „че разбиването на красотата не е нищо друго освен гол смях и че смехът е предопределено разбиване на красотата на световите, че смехът по начало е придален към красотата и присъствува в нея вечно, че проблемът в нея под формата на усмивка край извъндействителните граници на свръхдалнината, но после избива с грохот от нея край повратните граници на трайността й, избива под формата на гръмливо, боботещо разтрошаване на времената, под формата на демонична сила, която руши всичко — смеха, съперника на красотата, смеха, отчаяния заместител на загубената вяра в познанието, смеха като край на прекъснатото бягство в красотата, край на прекъснатата игра на красота; о, горест по горестта, игра с играта, наслада от прогонването на насладата, удвоена горест, удвоена игра, удвоена наслада; смехът винаги е бягство от убежището, над играта, над световите, над познанието, той е разбиване на световната горест, заседнал в мъжките гърла безкраен гъдел, превръщане на застиналото в красота пространство в зейнала бездна, в чийто безизменно безмълвие се загубва дори Нищото, подивляло от немота, подивляло от смях, но също така божествено. . .“

В това „изречение“ смехът се явява като знак и символ на човешкото познание за това, че „боговете не са божествени“. Защото „смехът е привилегия на боговете и на хората, той произхожда от бога, познал сам себе си, безмълвно-предчувстващ, той произхожда от неговото предзнание, от неговото предзнание за собствената му унищожимост, от неговото предзнание за унищожимостта на сътвореното, в което той живее като сътворена и сътворяваща част, израства по силата на познаването на света до безопознание и извън него, обрънат с гръб към предзнание, от което произхожда смехът“.

Такъв е генезисът на един основен символ у Броч и на едно основно прозрение в потока на съзнанието на Вергилий. Този пример разкрива ясно каква е функцията на вътрешния монолог в романа с оглед на централната тема на изследването — превъзможването на времето и на смъртта. Така потокът на съзнанието служи не само и не толкова за възкресяване на миналото, а по-скоро за предугажане на едно по-далечно бъдеще, в което ще се осъществи нов съюз между човека и божествените космически сили.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„EUROPE, revue littéraire mensuelle, 60-годишнина, бр. 642, октомври 1982, Париж

Месечното литературно списание „Йороп“, чийто комитет председателства известният писател и общественик Пиер Гамара, който в продължение на дълги години, след смъртта на Пиер Абраам, водил пряко ръководството на списание „Йороп“, продължава активно да сътрудничи на това прекрасно литературно-обществено издание, на страниците на което заведва рубриката за новите книги. Октомврийският брой за 1982 г. на „Йороп“ предлага на своите читатели, които нарастват всяка година, един встъпителен „фронтон“, посветен на крупната историческа фигура на първия френски романист Кретиен дьо Троя, в епохата и творчеството на когото ни въвеждат съдържателните документални очерци на Франсоаз Ан, Мари-Луиз Олие и Морис Бувије-Ажам, автори respectively на „Кретиен дьо Троя днес“, „Кретиен дьо Троя в своето време“ и „Първ френски романист“.

„Кретиен дьо Троя — пише Франсоаз Ан — заема лично място в епохата, когато литературата на престолярния език от устна става писмена. . . Кретиен се хвалеше с първия си още роман, че е влязъл завинаги в паметта на хората. . . Романите на Кретиен имат въобще съдбата на най-крупните произведения на нашата литература — пише Мари-Луиз Олие. Ръкописната традиция доказва, че преписи (копия) на творби са били в циркулация до XIV в., дори след „Персевал“, без да говорим за по-късни прозаични текстове. . . „Кретиен дьо Троя в своето време“. Но кое е времето — задава си този въпрос Морис Бувије-Ажам — това на Кретиен дьо Троя? Смятат, че той е починал в 1191 г. Никакво означение за тази рождена дата освен някои неотдавнашни изследвания, на мен неизвестни, които хвърлят някаква нова светлина. Специалистът-медиевист Алфред Жанроа заявява, че Кретиен е лебютирал към 1160 г. с преводи на Овидиеви произведения, които са изгубени (с изключение на „Филомена“), и една

поема върху „Тристан“, също изгубена. Пет артурови романа са били написани (композирани) между 1160 и 1180 г. Учени като Фортюнат Стровски си представят драговонолю някакъв млад дворецов човек, съответно завършил своите университетски науки, и който е имал тридесетина години най-много, когато е предприел да извърши първи научни и елегантни преводи. . . Други, като крупния медиевист Жозеф Бедие, скланят, изглежда, към хипотезата за един съвсем млад „клерк“, отдал си много рано, дори като студент, на латински превод. . . Историците са съгласни в мнението, че XII в., във всеки случай започвайки от възшествието на Луи VI (1108), е бил век на прогреса. Прогрес в политическата, професионалната, социалната организация; прогрес в производството, търговията, интелектуалното творчество. . . Интересни са включените в аналитичната част на изследването теми за „Любовта в Разказ за Граал“ и „Гората в творчеството на Кретиен дьо Троя“. Феодалната любов не отсъства от романа за Граал. По един често убедителен начин и с много подробности Кретиен дьо Троя предлага действително в последната си поема разнообразни и понякога противоречиви образи на сантименталния живот. . . Добър наблюдател, Кретиен дьо Троя подчертава противоположностите на своята епоха, особено тези относно куртоазната любов, нейните правила, действия и митове. Поетът в „Разказ за Граал“, както в „Ерек“ и „Енида“, е длъжен да следва дирите на Овидий и на последователите му с цел да им съперничи и ако е възможно, да ги замести. Превъзходството на Кретиен дьо Троя произтича от това, че е притежавал интуицията, че надминаването на Овидий и на следовниците му преминава през друга една инвенция, една трансформация от стилстически разред. . . От това гледище „Разказ за Граал“ би могла да се окаже като „комедия“, в смисъла в който Данте и гърците употребяваха този термин.

Интересна глава в тематиката за творчеството на Кретиен дьо Троя съставлява главата върху гората, творчески присъстваща у поета на Граал. „Покойният академик Шарл Льо Гофик — пише Лоран Ажам — се учудва в едно есе, посветено на Броселианда, на объркаността на брътонската гора.“ Гората също е важна стопанска реалност — пише Лоран Ажам. Освен за дърва за огрев гората служи за правене на сечива и за строеж на къщи, дава необходимата смола за фабрикуване на факли и на свещи; ловът, феодална привилегия, широко нарушавана чрез непрестанно браконьерство, е един от господстващите елементи. Младият Персевал или Ивен в лудостта си се хранят с дивеч, плод на техния лов.

„Интересуват ли се днешните млади от творчеството на Кретиен дьо Троя“ — се запитват Жаклин и Клод Хелд и отговарят: ако се интересуват, какво намират те в „Пер-

севал“ или „Романа за Граал“? Изглежда ли им романът далечен, дори „покрит с прах“? Има ли, напротив — в техните очи, — отношение към настоящето, към проблемите им, към обществото, сред което живеят? За да се отговори на тези въпроси — казват авторите, — най-добрият метод ни се струва да се обърнем пряко към самите заинтересовани с въпросник от 14 точки, отговорите на които дават картината на зададения проблем: съвременните млади и творчеството на Кретиен дьо Троя.

Тридесетгодишнината от предивременната кончина на поета Пол Елюар е повод за списание „Иороп“ да посвети на своя сътрудник в миналото към четиридесет възпоменателни страници: встъпителен очерк от Жак Гошрон, три непубликувани беседи на Пол Елюар, предложени с кратка бележка от Люсиен Шелер, който ни съобщава, че през 1938 г. Елюар е направил пред френското радио четири изказвания върху „новите тръпки“ (poaveux frissons), които от 1830 г. до първите години на XX в. прекосяваха „интелектуалната атмосфера“, за което свидетелствуват творбите на поетите-новатори (от Виктор Юго до Аполинер). „Елюар пред лингвистиката“ е насловът на интересния очерк на Жан Марсьонак, написан по повод на труда на Колет Гелж, изработен като университетска теза под ръководството на проф. Жорж Мунен, от университета в Екс-ан-Прованс. Жан Марсьонак е участвувал в оценъчната комисия, наградила младата докторка с най-високата бележка (très honorable).

Две стихотворения на именития френски поет, посветени на Лабис, са публикувани във „Воар“ („Voix“). Едно трето стихотворение, неотдавна открито, е публикувано във „Факсимиле“.

Богатото и разнообразно съдържание на този октомврийски брой на „Иороп“ се допълва с един разговор на тема „XXI в. ще бъде поетически или не ще бъде“ на Робер Сабатие, член на академията Гонкур и автор на една забележителна „История на френската поезия“, с поета Жан-Мари Льо Сиданер. „Не обичам големите заглавни фрази — казва Сабатие, — но когато Малро казва: „XX в. ще бъде духовен (spirituel) или не ще бъде“, аз разбирам: „XXI в. ще бъде „Поезия“ или не ще бъде наистина“.

В рубриката „Хроника“ са поместени на първо място осведомителният очерк на Пьер Гамаръ върху крупната двутомна (всеки том от по 600 страници) „История на поезията в XX в.“ от Робер Сабатие, допълващи предишните шест тома на „История на френската поезия“ от зараждането ѝ, театралният преглед на Раймонда Темкин под наслов „Палмарес 1982 на драматическата критика: Шекспир, Гомбрович, Пираделло, критически очерк върху унгарския философ-марксист Георг (Жорж) Лукач. Да обладаваш марксизма значи според Лукач да обладаваш диалектиката. Кинокритикът Ми-

шел Капдъонак отбелязва с насърчителна оценка филма „Йол“ на турския киносценарист Илмез Гюней с наслов „Човешки образи“, голяма част от които е написал в затвора „Бурса“ видният турски поет Назъм Хикмет. Според Мишел Капдъонак Назъм Хикмет е възнамерявал да създаде нещо като една „енциклопедия на неизвестните на XX в.“ на анонимните, които са коледата на историята, често смазвани от нея, и които съставляват винаги нейна задна кулиса — „те многобройните като мравките в земята/ като рибите във водата/ като птиците във въздуха. В нашия век те са победителите. /За тях са изречени много неща/ и за тях казваха/, че нищо не са изгубили/ нищо освен своите окови. . .“

Филмът „Йол“ разказва за драматичните приключения на една група, но на една по-ограничена група, посредством която „синеастът“ изследва, анализира и улавя многобройните и сложни реалности на една съвременна Турция. . . Броят завършва с „Четивни бележки“, които осведомяват читателя върху текущата продукция на издателствата; макар и бързи, бележките съдържат съдържателни утвърждения за интересувашите се читатели, подпомагащи ги в избора на една или друга книга, за която е дадена полезна оценка.

Н. Д.

КУБА

„CASA DE LAS AMÉRICAS“, La Habana, noviembre — diciembre 1981, año XXII, n. 129

Двумесечното кубинско литературно и културно списание „Каса де лас Америкас“ („Дом на Америките“) излиза в Хавана като издание на известния латиноамерикански културен институт „Каса де лас Америкас“ и представлява централна творческа трибуна на съвременната прогресивна литературна мисъл в Латинска Америка. В рецензираната кн. 129 на списанието от ноември—декември 1981 г. е публикувана кратката, но интересна и полемично заострена статия на Амбросио Форнет „За времето и историята в творчеството на Алехо Карпентер“, третираща някои аспекти от литературното дело на големия кубински белетрист, музиколог и общественик Алехо Карпентер (1904—1980). В нея той призовава към „един дълбок и диалектически поглед за бъдещ анализ на творчеството на Карпентер“ — поглед, който същевременно трябва да анализира и отделните проблеми, да разкрие най-пълно генезиса, развитието и най-характерните особености (включително структурните и стилистичните) в белетристиката на големия кубински писател.

Изследователят подчертава, че Карпентер е прав, когато твърди в едно от послед-

ните си изказвания, че днес латиноамериканските романисти са длъжни да се превърнат в „хронисти на Индиите в съвременната епоха“. Според него това е естествено твърдение за един писател, който в цялото си творчество непрестанно показва връзки между литературата и историята, изразени като едно постоянно вътрешно напрежение между миналото и бъдещето, между времето на спомена и времето на надеждата. Характеризирайки литературното дело на Карпентер, А. Форнет изтъква, че за самия писател би могъл да се зададе въпросът, който той задава за героите си: „Какъв капитан е този, какъв войник е във войната на времето?“ Затова и творчеството му — много-темно и многопроблемно — и до днес е бойно поле за литературната критика.

Анализирайки произведенията на кубинския белетрист, А. Форнет подчертава, че Алехо Карпентер принадлежи на епохата, която третира. Творчеството му е тясно свързано с политиката и затова полемиката върху него е неизбежна. Но именно това обстоятелство според изследователя е едно от неговите основни достойнства — достойнство, което потапя читателя в спецификата на неговата необикновена творческа лаборатория, задължава го да разкрие лабиринта от страстни мисли и желания, да почувствува образа на човека и историята, а отгук — и големите проблеми на съвременния свят. Алехо Карпентер е не само романист, но и историк, и философ на историята, и точно това изследователят специално подчертава. Творчеството му се характеризира с всеобща кохерентност, с неизменна дълбока връзка и органическа съгласуваност между отделните му елементи. Според А. Форнет творческата еволюция на писателя разкрива много ясно тези негови особености. Още в първия му роман „Екуе-Ямба-О“ (1933), който младият белетрист пише из затворите на кубинския диктатор Мачадо, има редица мотиви, преминали по-нататък с известни изменения през всичките му произведения. Самият Карпентер смята този първи свой роман за несполучлив от гледна точка на формата, но в него според критика се отразява една политическа идеология, чиято ос е антиимпериалистическа. Без съмнение младият писател разкрива в афрокубинските религиозни традиции един устойчив център на съпротивата на културата пред империалистическото проникване. А. Форнет счита, че това отвращение от империализма и колониализма в областта на културата, това търсене на карибската идентичност, преминало като червена нишка през цялото творчество на Карпентер, заляга в основите на неговата естетика, очертава насоките на бъдещите му търсения и има по-широко, общолатиноамериканско значение:

„Магически реалистичното“ като зрение, барокът като стил и епиката като същност на повествователното в нашата Америка вече

се бяха изковали, скрито и тайнствено, в този първи роман."

Същото твърдение А. Форнет отнася и за зрялото творчество на Карпентер, но изрично подчертава, че още тук, в това първо произведение, се разкрива концепцията на кубинския писател — перспективата за съхраняването на автентичността е в ръцете на народа, който е истинският пазител на културата. Тази идея той открива и в следващите творби на Карпентер: „Царството тук на земята“, „Приложението на метода“, „Векът на просвещението“ и „Бароков концерт“, в които е изобразена спецификата на латиноамериканското обществено и културно развитие. Тази латиноамериканска специфика критикът свързва с показателните думи на големия кубински поет-революционер Хосе Марти (1853—1895), включени в забележителното му есе „Нашата Америка“ и в една негова реч по повод чествването на паметта на героя-освободител на Латинска Америка Симон Боливар:

„Нито европейската книга, нито книгата на янките ни дават ключа на испанско-американската загадка.“

...
„Независимостта на Америка е тръгнала вече от един век, обливайки се в кръв: нито от Русо, нито от Вашингтон идва нашата Америка, а от самата себе си!“

Карпентер счита, че именно социокulturните фактори определят характера на Времето като историческа и философска категория. В историята според него се развиват дълбоки вътрешни процеси, които често остават скрити за човешкия поглед, както магмата на вулканите. Цял живот писателят търси културната идентичност на Карибския район. В неговото творчество според критика има едно непрестанно вътрешно напрежение, една постоянна опозиция: ми-

нало—настояще, природа—история, прогрес—реакция, изкуство—политика, присъствие—възможност, произващи всеки негов ред. Но, както изтъква А. Форнет, по силата на диалектичната логика именно в търсенето на трайното, устойчивото, перманентното Карпентер стига до прозрението, че човекът по начало има мисията да трансформира нещата, да преобразява света, „да го прави по-добър, отколкото е“. В този смисъл според изследователя особено голяма роля за развитието на кубинския писател изиграва революцията в Куба през 1959 г., защото именно между 1953 г. и 1962 г., когато излизат двата романа на Карпентер „Загубените следи“ и „Векът на Просвещението“, историята на Латинска Америка претърпява коренни промени. С победата на кубинската революция невъзможното става възможно и тя открива в същност нов етап в романистиката на Алехо Карпентер. А. Форнет изтъква, че тази революция хвърля за него един окончателен мост между творчеството и историята, или, както казва той с думите на самия Карпентер, „между времената на самотата и времената на солидарността“, доразвива, разширява и обогатява неговата концепция за времето, за човека и историята, издига кубинския писател до върховете на латиноамериканската и световната белетристика.

Неголямата статия на А. Форнет разглежда в същност само някои аспекти от многогетемното и многопроблемно творчество на изтъкнатия латиноамерикански романист. Тя обаче ни насочва пряко към дълбочините на неповторимия художествен свят на големия магьосник на словото Алехо Карпентер — свят, към който изследователите тепърва многократно ще се връщат.

Р. М.

„ПРОБЛЕМИ И ПРОФИЛИ“ от БОЯН НИЧЕВ.
С., 1980. 273 с.

„Проблеми и профили“ е книгата, която в сянката на такива монументални литературоведски трудове на Боян Ничев като „Увод в южнославянския реализъм“ (1971) и особено „Съвременният български роман“ (1978) би могла да остане извън онова внимание, което тя наистина заслужава. Но ще бъде лекомислено да сметнем, че статии като „Съвременният български роман — проблеми и съдба“, „Съвременност и литературна история“, „Роман и национален живот“, „Литература, фолклор и естетическо възпитание“ и др. са само още една проява на трайния интерес на критика към проблемите, които той с такава респектираща ерудиция, проникновение и изследователски замах е разгърнал в най-добрите си книги. Също така погрешно ще бъде да преемим навлизането на Б. Ничев във „В белетристичния свят на Павел Вежинов“, „В света на Андричевите разкази“ или в „Белетристиката на Атанас Наковски“ като своеобразно „отпускане“ на теоретика в по-топлите и спокойни води на литературно-критическия портрет. Защото у изследовател с интересите и неведнъж утвърждаваните качества на Б. Ничев нито връщането към разработвани по-рано проблеми е препроторяне, нито портретуването на един или друг конкретен творчески свят е обичайната критическа живопис, в която хронологията на теми и мотиви отвежда най-много до характерологични открития от типа на „Х е съвсем различен писател от У“.

Верен на своя творчески натюрел, Боян Ничев едва ли би обърнал поглед натам, където зад събраните отделни статии не ще се различат единната концепция, ако в изследването на конкретното литературно явление не прозират следите на глобални литературни проблеми, руслата на ония мощни подводни течения, които прокарват новите пътища в развитието на един творец, на един жанр, на цяло литературно направление, заедно с обкръжаващия го т. нар. „литературен живот“, най-сетне на цяла една национална литература в контекста на главните ѝ (при това доста трудно откриваеми и определени в движение) социални, исторически, регионални и наднационални взаимозависимости. С това не искам да кажа, че в „Проблеми и профили“ се решават вкупом всички тези

глобални задачи пред литературознанието и критиката, но трябва да подчертая: ако книгата си поставя по-близки цели, отколкото, да речем, едно монументално изследване, то тази нейна насоченост се „компенсира“ напълно с поставянето на въпросите в нови, неочаквани ракурси, с откриването на нови нюанси в постановката на проблемите, в които започват да проявяват неподозирани по-рано отношения и взаимозависимости; картината на литературния процес и ролята на отделни творци за реализирането на новите насоки в него се обогатяват с нови оригинални интерпретации. Изобщо онова, което респектира и в тази книга на Боян Ничев, е умението му да открива проблеми, нерешени въпроси, изненади, интересни поводи за изследователско любопитство там, където за мнозина диалектиката, борбата на противоречията, двигателната енергия на литературния процес си остава неизявена, неясна или просто отсъстваща. В този аспект „Проблеми и профили“ представлява не само някакъв сбор от щедро нахвърляни проблемни находки (всяка от които въпреки — разработена подробно — би могла да роди поне студия, ако не отделна книга), но е стъпка към по-нататъшното цялостно, комплексно осветляване на националния литературен модел, на спецификата на нашия литературен развой в контекста на целия социокултурен комплекс от влияещи му фактори — национална история, национална съдба, национално самосъзнание и народопсихология, идеологическо развитие, взаимоотношения между фолклорно, художествено и естетическо съзнание, самосъзнание и ценностна ориентация, влияние и реакции спрямо чужди литературни модели и т. н.

Пристрастието на Боян Ничев към проблемите на романа — като водеща за съвременността, развиваща се и строяща се пред очите ни жанрова формация, побрала и отразила в себе си най-съществените особености на националното ни литературно развитие и най-вече неговите актуални проблеми — може лесно да се оправдае с ироничната фраза на Тибодет: „Новото време подаря на човечеството само две нови страсти — никотина и романа...“ Но не само пристрастието, а и съзнанието за постоянната променливост на романовата картина, откриваща нови примамливи за изследователя бели петна, карат Б. Ничев да се връща към пробле-

мите и съдбата на съвременния български роман. Концепцията на Б. Ничев за генезиса и типологията на българския роман, за връзката му с неговите социокултурни и иманентно жанрови определители, за мястото и ролята му в националния живот, съдба и самосъзнание и пр. е достатъчно добре известна, представлява несъмнен принос „към историята и теорията на епичното в съвременната българска художествена проза“ и естествено присъства в снет вид и в сегашните размишления на изследователите върху тези въпроси. Но когато говори за „проблеми и съдба“ на съвременния наш роман, Б. Ничев насочва към някои моменти от тази съдба, които будят нови идеи и насоки за по-нататъшни изследвания. Така например, проследявайки формирането на художествените основи на „три те епически върха“ в нашата национална и литературна история, Б. Ничев насочва погледа ни и към „седловините“ между тях, към романовите процеси, които протичат в сянката на тия епически върхове и също имат важно значение за развитието на романовия жанр. Големите постижения в жанра се раждат не само в периоди на върховно историческо напрежение в живота на нацията, ще забележи авторът, но „и в мигове на драматично напрежение, на вътрешна, често мъчителна равновесетка на авторите със самите себе си или между себе си и историята на своя народ“. Периодите на епична дестабилизация обръщат вниманието към формиращата се в тях и от тях поетика на неепичния роман (новата излиза на авторския субект, аз-повествуването, използването на кинематографични форми на сюжетно и психологическо сцепление, своеобразна трактовка и реализиране на сюжетното време и т. н.). Тук Б. Ничев предлага твърде интересната според мен идея да се изследва тази неепична романова поетика и в перспективен, и в ретроспективен план, да се види тя като плод на трансформационни процеси със здрав и дълбок корен в традицията — у Каравелов, Вазов, Йовков, Страшимиров и др. до съвременните им проявления в творбите на един Б. Райнов например или у някои от по-младите прозаисти. Това е проблем, свързан и с въпроса за епичната граница, въпрос, крайно интересен и сам по себе си (в съвременните му теоретични аспекти), и за изясняване същността на редица гранични явления в жанра (прословутата „циклична проза“ е само едно от тях). В този възел от въпроси се вплитат и редица интересни наблюдения на Б. Ничев за промените в образността на романа — от „галерия национални характери и съдби“ към „синтез на човешки участъци и исторически същности“ (в противовес на битовизма), като концептуално завоевание на новото романово мислене, преминаващо през — още една интересна насока, подадена от Б. Ничев тук — историята на сравнителния портрет (образната конфронтация)

в поетиката на съвременния български роман. Става дума за образното изграждане и като подход, и като похват, и като цел, и като средство — например у Талев образната конфронтация усилва пластичката на изображението и дава емоционален колорит, у Димов вече е форма на сцепление, остро динамично сблъскване, което тласва движението на сюжета, у Е. Станев за пръв път „сравнителната конфронтация има характер на среща и противопоставяне на идеи, става четвърто, неевклидово измерение на вътрешната белетристична перспектива и повествователна полифоничност“.

Изобът образът като съсредоточие на романовите търсения и синтези неслучайно става център на внимание за Б. Ничев и когато той решава да се върне на отношението роман — национален живот (в едноименната статия). „Явно, най-важните...промени, засягащи обема, мащаба и характера на съвременния романоен синтез, в същност стават в образа, засягат естетическата му природа, разширяват обема и пластично-изобразителните му възможности“ — пише авторът, — търсейки чрез образността художествения път на романа ни към една философия на историята, в която адекватно да се отразява националният живот — включително и съвременността. Разместването на социалните пластове в периода на индустриализацията (миграцията и свързаната с нея коренотърсачество) в литературата се трансформира като проблем за преноса на ценностите, за континуитета на развоя. Това изискваше нов тип образност, който се разви по посока на надживяването и дори съзнателното пародиране на пластическата стихия, при което се създават образи-модели, синтезирали в себе си съдбата на един отминаващ психологически и нравствен свят и издигащи се в този синтез до едно надсюжетно битие, до символи с извънлитературен, надроманов обхват (герои като Иван Рафаилов или Манаси Миланов от „Низината“ на В. Попов приключват, „затварят“ мита за вечния селянин в нашата проза, този мит вече не може да функционира по старому). Същевременно образът стига до границата на мита и фантастичното (Радичков), а понякога и съзнателно преминава отвъд нея (примерно у Г. Алексиев), т. е. съзнателно се търси митът-символ, вече не като похват, а като „неделима част от художествения патос“ на романа. Използвайки изненадващо нетипични, нероманни сцепления, намирайки синтези, засягащи историческото битие на нацията в един „изцяло неепичен художествен свят“, съотнасяйки в един образ причини и следствия, разделени във времето, нашият нов роман ни кара да променим представата си за самата категория „романна епичност“ — тя се освобождава от описателството и пластичното обилие на детайли, намира, по-изчистени психологически, социално-психологически и нравствено по-съ-

държателни форми“. Проследявайки тези сложни промени, Б. Ничев акцентира още веднъж не само върху немеханичното разбиране на взаимовлиянията между национален живот и литературен (романов) развой, но и върху конкретните опори на това взаимовлияние (доуточнявайки с това известната си теза, че при романа самата му структурна схема е социологизирана, социално дадена, и същевременно предпазвайки ни от механичното ѝ тълкуване): „В една национална литература, в едно национално мислене временните критични ситуации на дадени демографски и социални групи винаги стават повод за осмисляне и преосмисляне националната философия на историята, мястото на човека в нея, играта на логика и абсурд в динамиката ѝ. По този път, внушава авторът, „самобитната и богатата естетическа основа на съвременната ни проза и особено на романа търси и предполага адекватна самобитна поетика“, с която откроява „свое специфично идейно-философско поле и специфична философия“, родени от нуждите на националния живот, а не пренесени отвън.

Въпросът за националната самобитност на българския роман и мястото му „сред европейското литературно море“ е и въпрос за историческите пътища за изграждане на тази национална самобитност, а това значи — и за методологията на изследването им, на критическото им осмисляне (това е предмет на статията „Съвременност и литературна история“ — една от най-интересните в книгата). От това, как си представяме ние историческия път на литературата, се обуславя и къде ще търсим мястото ѝ (в миналото, днес, а и в бъдеще) сред другите литератури. И тук — напомня Б. Ничев — трябва да се справим с антиномите между психологическото и историческото, между синхрония и диахрония, между законите на националния художествен развой и някои общи литературни явления. Как да се преодолеят тези антиномии? За това авторът има интересни и, смятам, плодотворни идеи, които се нуждаят от разработка. На първо място е съзнанието, че „това може да бъде само история, при която литературата се разглежда като една отворена, развиваща се система, и то не обикновена система, а система ценностна, т. е. система от естетически стойности, система, при която не само и не главно хронологическият, но и аксеологическият оценъчен момент играе роля при класификацията, подбора, степенуването на явленията. Това значи, че отделните литературни явления — писател, творба, литературна група, течение, период и т. н. — би трябвало да се разглеждат в техните взаимоотношения и вътрешна функционалност с оглед законите и изискванията на самата система, с оглед на нейните потребности и вътрешната ѝ логика“. На второ място е преосмислянето на категорията „литературно-историческа логика“ с всички произтичащи от това разли-

чия между исторически и литературен процес и осъзнаването на последните от тези различия. Това въпрос води и до преосмислянето на самото понятие литературен процес — нещо, което на свой ред изисква нов поглед върху параметрите, свързващи традицията и новите художествени стойности в единна национална художествена система; върху феноменологията на литературния процес, значението на отношенията между литературен процес и литературен живот за художественото развитие, за писателския тип като възел на литературното съзнание и самосъзнание в една епоха и смяната на тоя тип, за социалния статут на литературата и т. н. На трето място, това е преразглеждането на „обема, съдържанието и своеобразието на понятието литературна граница в различните национални истории (а това е въпрос за граници във времето и граници междужанрови). На четвърто място, много сериозният въпрос за „приложимостта или неприложимостта на европейската естетическа конвенция към нашето развитие“. Тук покрай интересните спорове с някои концепции на Г. Гачев плодотворно може да се окаже Б. Ничевото предложение да бъде обобщен и осмислен нашият литературен процес в стадиялни категории, т. е. като се тълкуват преломите в естетическото съзнание и промените в динамиката на литературния процес, осигурявайки по този начин на изследването „една масивна естетико-историческа основа, върху чийто релеф да бъде нанесен по-конкретният литературно-исторически профил на този процес“, разбира се, при неотменното съзнание за „задължително разграничаване на литературния от естетическия развой, книжнината от художественото явление, изкуството на словото от културно-историческия феномен“. Плодотворността на предложението си Б. Ничев доказва, като разглежда една такава стадиялна граница — прехода от фолклорно към литературно естетическо съзнание, който преход за Б. Ничев е фактор, определящ самата специфика на българския литературен развой. Така появата на един Ботев например престава да бъде „аномалия“ и необяснимо чудо, необяснимо — от гледна точка на един неадекватен на нашето собствено развитие поглед (външна гледна точка), сравнението или по-скоро налагането на чужда, „европоцентристка“ естетическа конвенция върху нашето развитие. Появата на Ботевото творчество не само като еманация на българския творчески гений, но и като плод на трансформиране на „скрити“ във фолклора развойни тенденции е несъмнено оригинално обяснение за нашето литературно развитие, което Б. Ничев определя като развитие от „айсбергов тип“. Макар този възглед да не отменя (според мен) факта на закъсненията и ускоренията, бих добавил — и прекъсванията, — в нашето историческо литературно развитие с всички драматични по-

следии от тях, правилно е изискването на Б. Ничев нашият литературен развой да се разглежда според собствената си мяра, според своите закономерности, а не спрямо чужди развойни модели — т. е. те също могат и трябва да бъдат обект на сравнение, но не на приравняване, защото типологичното например за западноевропейските литератури не се оказва задължително при литературни с други контакти с европейския център, има закономерности, които сближават нашата литература с някои скандинавски по-вече, отколкото със средноевропейските и пр. Въпросите тук са много, а идеите на Б. Ничев дават богата почва за по-нататъшната им разработка.

Отношението фолклор — литература е важно не само като преход отвъд стадиялната граница по посока на литературното естетическо съзнание, но и проблем за съвременното битие на фолклорната традиция и поезика в авторската литература. Това е въпрос за приемствеността, за инобитието на традиционните ценности, за принципите и пътищата за трансформиране и за функционалността на елементи от фолклорната поезика в новата художествена среда и промяната на тях функционалност, за последиците от тази промяна и пр. Фолклорът — като естетическо съзнание, като историческа памет, като естетическа традиция, като нравствен свят и т. н. — и неговото включване в системата на естетическата комуникация и художествено възпроизводство в условията на нашата съвременност — това е основата на статията „Литература, фолклор и естетическо възпитание“ (която освен това разглежда и твърде важните проблеми на писателския подход към фолклора: „отвън“, като материал за сюжети, теми, или „отвътре“, като търсене на нравствени образци и духовни принципи, както и на принципи на поезиката, продиктувани за съвременността, т. е. проблемът за актуализирането на фолклорната поезика). От тези отношения логично изникват многобройни въпроси около отношенията творба — творец — реципиент. Във връзка с това отношение Б. Ничев има редица интересни наблюдения и анализи по такива възлови проблеми като този за пътищата и формите за внедряване на художествените ценности от миналото в едно модерно съзнание (проблема за диалогичността), за демократизацията на изкуството и нашата традиция в това отношение в противовес на буржоазната масова култура, за масовизацията на художествения процес като път към духовното издигане на личността в нашето общество и др.

В контекста на размишленията върху разглежданата дотук проблематика една статия за идеите на Г. Димитров върху развитието на българската литература и художествена култура, за влиянието му не само върху нашия, но и върху световния ход на културата е съвсем на място. Защото наистина надали

има друг българин, така тясно „вплетен в духовния развой на интелектуалците от няколко поколения в Европа“, чийто възглед за ролята и мястото на литературата в нашето общество да са така плодотворни и до днес. Ленинското разбиране на партийността в литературата (далеч от плехановската ограниченост и сектанство), схващанията му за активната и недвусмислена обществена zaangażираност на литературата, възгледът му, че всяка художествена непълноценност накръпява и компрометира и идейната насоченост на творбата, че високи идейни резултати не се постигат на ниско художествено равнище и обратно, а това е диалектичното схващане за художествената същност на естетическия феномен), за художествената специфика на изкуството, за значението на художествената форма в литературата — всичко това е актуално и необходимо днес. Б. Ничев проследява конкретните насоки на тази актуалност и необходимост — във вниманието към съвременната тема и автентичното отразяване на съвременността в цялото й многообразие, в художествените решения на въпроса за естетическия идеал от различните жанрове, в осмислянето на „обратната връзка“, въздействието на изкуството върху действителността, в съвременното развитие на марксистическата концепция за културата, за националното и интернационалното, за значението на малките народи в световния културен процес, и т. н. Всичко това — подчертава Б. Ничев — е несъмнено от голямо методологическо значение за развитието на такива съвременни научни дисциплини като сравнителното литературознание, сравнителната културна история, изкуствознанието и др.

Категоричната проблемна насоченост в статиите на Б. Ничев намира своето достойно продължение и при очертаването на литературните профили на такива изтъкнати наши белетристи като П. Вежинов и Ат. Наковски. Развитието им като самобитни творци в немалка степен е характерно и за развитието на съвременното българско повествователно изкуство, в което те имат определен самостоятелен принос. Тенденциите и процесите, характеризиращи развитието на българската романистика, усъвършенстването и усложняването (по някой път — и лутането) на поезиката на съвременния ни роман в процеса на нейното пряко и конкретно „ставане“ — това в същност е основата „грундът“, върху който са очертани тия писателски профили (сякаш е търсено реализирането „в миниатюр“, т. е. в по-ограничени мащаби на Б. Ничевата идея върху релефа на една „масивна естетико-историческа основа... да бъде нанесен по-конкретният литературно-исторически профил на тоя процес“). Ако има нещо, което да не ми достига в един от тия профили, това е озадачавашото отсъствие на поне едно изречение (по-точно присъствието само на едно) за такова възлово произведение на П. Вежинов като „Барьерата“ —

възлово не само за собственото му творческо развитие, но и за пътя на цялата ѝ съвременна проза (най-малкото — за обяснението на новите насоки в идейните ѝ търсения и ценностната ѝ ориентация).

По-особен е случаят с „профила“ на Иво Андрич — един изключителен новелист, страшен мислител и великолепен художник, добре познат на българския читател и писател. Мястото му в тази книга съвсем не е случайно. Не само защото Б. Ничев, разглеждайки творчеството на Андрич, свързва по много интересен начин наши развойни тенденции, процеси и най-вече нерешени проблеми с тия на цялата южнославянска литература, култура, с духовния климат в балканския регион, с психологията на исторически и кръвно свързаните помежду си балкански народи — съседни в този край на Европа. Но и защото (поне на мен така ми се струва) зад сянката на Иво Андрич се изправя друга една сянка, скъпа за нас — на Емилиан Станев. Б. Ничев никъде не споменава името на последния класик на българската литература, но някои съпоставки се налагат от само себе си, когато се питаме какво изведе Андрич на световната литературна сцена и какво попречи на без време отишлия си в разцвета на своя творчески опит и сила Е. Станев да се нареди до него. . . Горчиви размишления за — понякога и днес — драматичната съдба на българската литература в отношенията, в контактите ѝ със света. . .

В същност една книга като „Проблеми и профили“ на Б. Ничев заслужава повече да бъде прочетена, отколкото обременявана с уморителни рецензентски интерпретации. На читателя си тя несъмнено ще донесе най-малко две неща: обогатено познание за възлови въпроси на националното ни литературно развитие — и щедро предложено истинско богатство от идеи, от плодотворни концепции, които чакат своите също тъй проникновени изследователи и тълкуватели.

Сергей Райков

„ДЪЛГ И ЛИТЕРАТУРА“

от СТЕФАН КОЛАРОВ.

С., Военно издателство, 1982. 232 с.

По-активните изяви на Стефан Коларов като критик водят от втората половина на 60-те и началото на 70-те години. Още тогава се формираха някои тематични и проблемни предпочитания на критика, а постепенно се зародиха и литературно-историческите му интереси, обхващащи българската литература от началото на века насам.

В началото на 70-те години той бе един от малцината не само от своето поколение, които се насочиха към изследване на военната тема в нашата литература, в резултат на което се появи книгата му „Между дълг и вдъхно-

вението“ (1971). В нея изследователският акцент е поставен върху поетическата интерпретация на темата. Наред с литературно-критическия портрет още в тази книга за осветляването на темата авторът използва и литературната беседа, а първите обобщения са изложени в статията му „Армейският живот и съвременната поезия“. Книгата представя и жанровата палитра на Стефан Коларов, която по-късно той ще усъвършенствува и прецизира.

Следващата книга на Коларов, изследваща военната тема, е „Творци и проблеми“ (1974). В нея тежестта на изследването е пренесена върху бележитостите, за което говори не само преобладаването на очерци за прозаисти, а и статии като „Воиникът, литературата, съвременността“, изградена върху материал от съвременната военна проза, както и „Дълг и творчество“ — за приноса на партизанската ни мемоаристика в нашата литература.

В развитието на Стефан Коларов наблюдаваме своеобразен „баланс“ в изследователските му интереси, разпределени между поезията и прозата, критиката и литературната история. Най-широко изследването на поезията е застъпено с жанра на литературно-критическия очерк в книгите му „Съвременни силуети“ (1972), „Класа и литература“ (1976) и „Съвременни поети“ (1978). Коларов е посветил и самостоятелни литературно-критически очерци на изтъкнати наши поети — Никола Вапцаров („Живот похубав от песен“, 1979) и Младен Исаев — 1977 г., и анкетна книга за него през 1980 г. Сред творците, изяви предимно като бележници, първа се появи очерковата му книга за Ангел Каралийчев (1976). Последва книгата му с беседи с изтъкнатия майстор на българската проза — Георги Караславов (1978) и литературно-критическият му очерк за творчеството на Дора Габе за деца (1980). Влечението на Коларов към литературната беседа, анкета и интервю намери най-пълна реализация в книгата му „Изстраданото слово“ (1979). Книгата му „Преди да се роди красотата“ (1981), в която наред с писатели се разглеждат в очерци и творци на изкуствата и науката, герои на социалистическия труд, напуска очерчанията на литературознанието.

Новата книга на Коларов също е посветена предимно на изследването на военната тема и може да бъде разглеждана като продължение на предишните му две книги с такава проблематика. Това, което я отличава от тях, е по-тесният „сюз“ между история и критика при осветляването и оценката на литературните явления и личности, което е довело до по-голяма задълбоченост в тяхното проучване и интерпретиране.

Обща особеност на студийте и статиите, включени в книгата, е, че конкретните проблеми, автори и исторически периоди се разглеж-

дат в политическия и културно-историческия контекст на епохата в сполучлив паралел с крупни творби на световната литература, което убедително доказва, че българската литература няма просто „регионално“ значение, а представлява оригинален национален принос в европейския и световния литературен процес в неговото батално течение от началото на века до наши дни.

Книгата се открива със статията „Темата за войната и идейно-естетическите търсения на българската литература през 20-те години“. Разкрит е и е обяснена поляризацията на идейно-естетическите търсения в нашата литература през второто десетилетие на нашия век.

Естествено в центъра на авторското ползрение са демократичното направление в нашата литература, оглавявано от Иван Вазов, и зараждащата се пролетарска литература начело с Христо Смирненски. Коларов обаче не пропуска да отбележи и такъв характерен литературен факт, че нежен и проникновен лирик като Николай Лилиев дава „израз на общото настроение към приключилите две войни“, наричайки войната чудовища. Този факт още веднъж доказва, че в лицето на най-добрите си представители българският символизъм не скъсва връзките си с историческата действителност и не остава глух за хуманистичните тежнени на епохата. Разбира се, както правилно сочи Коларов, най-последователна в антивоенния си патос е пролетарската литература с творби като „Очи“ на Смирненски.

В статията е отбелязан още един важен нов момент в идейните търсения на второто десетилетие — появата на темата за революцията в нашата литература, пак в поезията на Смирненски, и то не като „абстрактно-призивна, а като жива човешка тема, отразяваща външната на човешката личност, която е призвана да служи на хора, да се бори за нов свят“ (с. 26). Както е известно, Смирненски възпя „червените ескадрони“ — тези смели, съзнателни бойци на революцията, които се борят за един нов свят. По този начин, възпявайки съзнателното начало в революцията, той се изправя с водещото направление в младата съветска литература.

В студията си „Народната съдба в баталната ни проза между двете световни войни (1918—1944)“ Коларов си е поставил амбициозна задача, с която се е справил с рдващ успех — показано е, че нашата батална белетристика е истински живопис на народната съдба между войните. Особено интересни и проникновени са наблюденията на Коларов над романното творчество на Антон Страшимиров, Михаил Кремен и Владимир Мусаков.

Обща черта на своеобразното и индивидуалното неповторимо батално белетристично творчество на тези писатели е яркото присъствие на автобиографичното на

чало в него, което му придава автентичност и убедителност. Съпоставяйки прозата на Страшимиров и по-специално романа му „Вихър“ с Йовковата проза, изследователят основателно изтъква по-широката обхват на Страшимиров, който се интересува от съдбата не само на селянина по време на войната, а и на гражданина, на интелигента, като смята Балканската война за еднакво изпитание на техния патриотизъм.

Смятам, че заслужава специално да бъде подчертано онова, което Коларов отбелязва във връзка с хуманизма на българския войник и офицер, проличаващ в думите на капитан Рашев:

„И да те е ранил турчин, шом видиш, че се предава, не го убивай!“ Изследвачът вижда в това „йовковско милосърдие“. Мисля, че това е нещо повече — израз на преодоляна вековна вражда, извисяване на хуманното начало у нашия боец, забелязано и отразено от Страшимиров. Същият този Рашев ще нарече войната „грозно нещо“. Подобен на него, както вярно отбелязва историкът, е Мишка от „Брегалница“ на М. Кремен, което показва, че не става дума за изолирани случаи, а за типични герои, имащи реални прототипове във военната действителност. Особено силно прозвучава хуманизмът на Кремен и неговите герои, както вярно сочи изследвачът в главата „Зовът на Вардара“ на романа му „Брегалница“, в която българин и сърбин разговорят за общата си съдба, за безсмисленото кръвопролитие.

С право Коларов изтъква, че интересът към *колективистичното преживяване* (курс. а. — Ст. К.) сближава Йовков и Страшимиров, докато Кремен и Мусаков проявяват по-силен интерес към съдбата на отделната личност.

Самостоятелна статия в книгата си литературният историк е посветил на военната проза на Йордан Йовков, която има важно значение за утвърждаването му като талантлив белетрист. Йовковият хуманизъм според проникателното осветление на автора се проявява в няколко направления. На първо място с право Коларов сочи третирането на войната от Йовков като нарушаване „хармонията в селското съзнание на неговите герои и техния начин на живот, откъсването им от техния селски труд“, в който той вижда „най-висша сфера на съществуване“ на своите герои. Естествено обичай към земята на Йовковите герои като най-естествена проява на тяхната реализация като човечи е проява същевременно на техния спонтанен хуманизъм.

Другото „екзистенциално“ събитие — смъртта, художествено оценена от писателя като голяма нравствена загуба, е също доказателство за хуманистичната им ценност. Това наистина най-добре личи във финала на „Последна радост“, където антимилитаристът Йовков е целият в съдбите на своите герои Стоил и Люцкан — „единият, мечтаещ да се върне при земята, да я оплоди

съ своята пот, а другият — безгрижен и волен поет — да разнася простата поезия на цветята“. И изследвачът продължава: „Техните добродетели подсилват мисълта, че всичко чисто, нравствено, човешко бива потъпкано в окопите и по бойното поле, смазано от тежкия ботуш на насилието и жестокостта“ (с. 93).

В същото време реалистът Йовков показва и живалостта на човешкото у човека, което се съпротивява и устоява и на най-тежките условия. Това също много точно е доловено от Коларов: „Рисувайки войната с нейните тежки последици, Йовков се стреми да види съхранената човечност, да пресъздаде възвишеното в човешкото поведение, да опомнизира онези силни черти, които тя предизвиква, и да ги направи характерни — патриотизма, храбростта, другарството и уважението, копнежа по дома и земята, преклонението пред красотата“ (с. 94—95).

Хуманизмът на Йовковата военна проза се проявява и в отношението на писателя към родната природа и животинския свят, които той също насища с топлина и човечност. Всичко това дава достатъчно основания на Ст. Коларов да отхвърли като несправедливи обвиненията на Йовков в милитаризъм от литературни критици като М. Николов и Д. Б. Митов.

„Вик, изтръгнат направо от сърцето“ — така изразително Коларов е озаглавил статията си, посветена на загиналия талантлив млад писател Владимир Мусаков и неговата най-силна творба „Кървави петна“. В тази оригинална творба на Мусаков осезателно се чувствава присъствието на документализма, но не като стремеж за цялостно възсъздаване картината на войната, а по-скоро като тласък за психологически анализи и идейни обобщения, породени от ситуации на фронта. Това оказва влияние и върху спецификата на неговия хуманизъм: „Зверското лице на войната е изписано без излишна патетика или епическа монументалност, а чрез личното отношение, чрез потреса, засенал съзнанието, притъпил сетивата, открадил бездната на човешкия трагизъм“ (с. 121). Изследвачът е вникнал в тънкото художествено майсторство на Мусаков, проявено например в сцената, когато току-що проявилният смелост в атаката боец пише на близките си писмо и след думите му, които издават нежно обичайща баща, по листа остава кървава следа, добиваща и символично значение. Няма да стрешим, ако и ние след Коларов се солидаризираме с Владимир Русалиев, който вижда в „Кървави петна“ „величествен паметник на любовта и човечината“.

Не по-малко ценни наблюдения и изводи прави Коларов и в статията си за Отечествената война в българската поезия и проза. Отечествената война бе естествено продължение на нашата социалистическа революция и тя постави пред литературата ни новатор-

ската задача — да „потърси контурите на новия герой (курс. а. — Ст. К.), който беше участник в огромните преобразования, обхващали цялата страна“ (с. 132). Разбира се, главният герой в нашата литература е бил винаги личност обществено активна, възвлечена в кипежа на националната ни история, но за пръв път това е т. нар. обикновен човек, за когото същата тази история преди не искаше и да знае. Сега тя го изправи „лице срещу лице“ с непосредствените си задачи, не само го привлече за тяхното решаване, а и го издигна до висотата на „съзнанието за историческа отговорност“ (курс. а. — Ст. К., с. 133).

Аз тук няма да се спирам на осветляването на Отечествената война в творчеството на отделните поети и писатели, което Коларов прави твърде пространно и задълбочено, но искам да отбележа няколко момента, които според мене говорят за раждането и утвърждаването на социалистическия хуманизъм на нашата литература при интерпретацията на темата за Отечествената война като нов етап в развитието на нейния революционен хуманизъм. Бих обърнал внимание на известното стихотворение на Иван Пейчев „В минути преди атака“, чийто лирически герой се страхува дали ръцете му, „привикнали на шик“, ще могат да погаят нежно любимата. И особено открито се присъединява на „Стихове в паласките“ на Веселин Ханчев, в които Коларов явно открива „нова нравствена характеристика на истинския героизъм и стоицизъм на българския войник“. В основата на тази характеристика е пак съзнанието за историческа отговорност, за осъзнаване особено значаещо на тази война за съдбата и бъдещето на родината, духовното богатство на босна, когото за пръв път открива нашата поезия.

Новаторска роля в прозата ни за Отечествената война Коларов след Б. Ничев придава на повестта „Втора рота“ от Павел Вежинов. Аз също смятам, че тази Вежинова повест допринесе много за утвърждаване на обикновения войник като творец на историята. И с право Коларов обобщава: „Неусетно се налага представата за една нова хуманност (разр. м. — Г. Г.), която се гради в най-жестоки, нечовешки условия, но е неизменно присъща на хората, които гromят врага в името на бъдещето на човечеството“ (с. 167—168).

Съпоставката на Вежиновата повест „Златан“ с Йовковите творби за войната помага на изследвача да установи *промяната* (курс. а. — Ст. К.) в съзнанието на Златан в условията на победилата революция. Мисля, че както „новата хуманност“, така и „промяната“ в съзнанието на Златан имат обща база и тя е социалистическият хуманизъм на нашата литература, чийто основи се полагат именно в литературата, посветена на Отечествената война. Коларов разкрива приноса и на други наши белетристи в тази насока: Ивайло Петров

(„Кръщение“, „На чужда земя“), Стоян Ц. Даскалов („Мирни бразди“, „Цвета за героя“, „Каската“), Иван Мартинов („Драва“, „Огнено кълбо“ и др.). Тези и някои други творци на българското слово показваха не с един или двама герои, до какви висоти се издигна хуманното начало у българския боец и в най-жестоките условия на Отечествена война. По този начин тази литература се оказва съединително звено между пролетарската и антифашистката литература до революцията и литературата, отразяваща строителството на социализма в България.

Важен исторически момент не само в политическата, а и в културната и литературната ни история е свързан, както е известно, с Априлското обновление през 50-те години, по-точно през втората ни половина. То намери най-спонтанен и своєвременен отклик в поезията ни. В статията си, посветена на Априлското обновление в съвременната ни поезия, Стефан Коларов шрихиря някои от неговите съществени черти, които не са загубили значението си за развитието на поезията и на литературата ни в цялост и до днес. Това е засилване на „откровеността на субективно-изповедното (курс. а. — Ст. К.) начало в литературата“ (с. 184); на второ място, това е поставянето в центъра на поетическите търсения човешката личност с нейната самобитност и неповторимост, и на трето — насочване вниманието към вътрешния живот на човека, строител на новото социалистическо общество. Тези общи особености стимулираха развитието на творческите индивидуалности на поетите, мнозина от които изживяха истинско второ творческо раждане, а други намериха истинския си глас и облик едва след Април 1956 г. Авторът разкрива приноса на цели поколения и отделни творци за постигане на богатството, многообразието, нюансираността в съвременната ни поезия.

Последната статия в книгата разглежда лирическата интерпретация на военната тема в младата поезия — в поезията на дебютантите талантлив лирици през средата на 60-те и началото на 70-те години. Радостно е, че и при интерпретацията на тази тема младите лирици според обоснованите констатации на изследвача търсят интимно и ангажирано отношение, преживяват и почувствуван подход, отхвърлят кухата патетика и илюстративизма. Същевременно критикът не спестява и своите основателни и твърде остри упреци към младите за лекомислено и лековато отношение към темата, което у немалко от тях води до нежелателни неблагоприятности. Наред с другите основания тази висказаност има зад себе си и съображението, че всяко ново поколение трябва да направи своя принос и в разработката на патриотичната тема.

И макар „Дълг и литература“ да подхожда към литературата ни с едно тематично ограничение, нейният автор Стефан Коларов

е успял да постави и да се произнесе в нея по някои проблеми, които имат отношение към националния литературен процес. С това тя надхвърля своето чисто тематично ограничение и значение.

Георги Гетов

ПОЕТИКА НА СТАРОБЪЛГАРСКАТА
ЛИТЕРАТУРА ОТ КРАСИМИР СТАНЧЕВ
(ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ И ПРОБЛЕМИ).
С., 1982. 200 с.

Напоследък в българската литературна наука нагря необходимостта от един по-системен и цялостен поглед върху някои основни въпроси на средновековната поезика и естетика. Последните две десетилетия се оказаха извънредно плодотворни за обогатяването на нашата литературна история с нови средновековни извори, разшири се представата ни за творчеството на редица старобългарски автори, бяха открити нови произведения и писателски имена. Благодарение усилията на наши и чужди медиевисти се документираха с разнообразен материал старобългарски литературни жанрове, в резултат на текстологически и палеографски изследвания се изясниха някои проблеми около отношението им към византийската традиция, както и тяхното разпространение в другите славянски средновековни литератури. Наред с постиженията в изворознанието в обобщаващите трудове и отделните студии на българските учени (П. Динев, Л. Грашова, Е. Георгиев, Б. Ст. Ангелов, Д. Петканова, Кл. Иванова, Ст. Кожухаров, Св. Николова, К. Мечев и др.) намериха отражение принципи въпроси, свързани със средновековната поезика: художествената специфика и естетическата стойност на старобългарската литература, мястото и ролята на средновековната литературнотеоретическа мисъл, обликът на старобългарския писател, идейно-естетически особености на отделни произведения и цели жанрове, изобразителният стил в творчеството на най-изявените автори и доминиращи книжовни школи и т. н.

Книгата на К. Станчев „Поетика на старобългарската литература“ е първият у нас по-обемен труд, изцяло посветен на философско-естетическите основи на старобългарското литературно наследство и конкретната им реализация в представителните жанрове на средновековната книжнина и това й придава особена стойност. Трудът представява красив резултат от няколкогодишни проучвания на автора в тази област, като обобщава постановки и анализи, намерили място в редица негови публикации.¹

¹ К. Станчев. За някои основни принципи на средновековната естетика (върху материал от житийната литература). — Ли-

Авторът си е поставил задачата да изследва закономерностите на средновековния тип творчество, от една страна, чрез естетическите и литературнотеоретическите възгледи на тогавашната епоха и, от друга — оценявайки художествените явления от съвременна гледна точка, като „се води диалог между понятийните системи на нашето време и на Средновековието“ (с. 12). Тази задача е свързана с трудности от различен характер. На първо място това е ограниченият брой специални проучвания както върху поетиката на старата българска литература, така и върху основни принципи на византийската и старобългарската естетическа мисъл. К. Станчев гради своите наблюдения и изводи не само основавайки се на направеното в българската наука, но и като отчет на най-значителните постижения на съвременната литературоведска медиевистика: трудовете на Д. С. Лихачов, П. Зумтор, С. Аверинцев, Р. Пикио и др. в областта на средновековната поетика, изследванията на Г. Матю, П. Михелис и особено В. В. Бичков в областта на византийската естетика и редица други публикации по отделни въпроси. Проблемите свързани със старобългарската художествено-естетическа система, са разглеждани на съвременно научно равнище, което е едно от достойнствата на книгата. Друга, не по-малко съществена трудност при едно изследване върху поетиката на старата българска литература и нейното естетическо своеобразие е сложността на историко-литературния процес през Средновековието и многообразието му връзки с идеологическите основи на обществото. „Специалист по поэтике древнорусской литературы — пише Д. С. Лихачов — должен быть одновременно и историком литературы, знатком текстов, рукописного наследия в его целом.“² В труда си К. Станчев е избрал като метод синхронния анализ на явленията от средновековната литература съобразно със задачата да се илюстрират общите закономерности на художествено-естетическата система чрез различни нива от нейната структура.

литературна мисъл, г. XXI, 1977, 8, с. 45—54; Концепцията на Псевдо-Дионисий Ареопагит за образното познание и нейното разпространение в Средновековна България. — Старобългарска литература, 1978, 3, с. 71—73; Изграждане на човешките образи в старобългарската агиографска проза. Канд. дис. (машинопис), 1978; Идеино-естетически и развойни тенденции на старобългарската литература. — Български език и литература, г. XXII, 1979, с. 3—12; Нормативност на средновековната естетика и поетика. — Старобългарска литература, 1980, 6, с. 3—10; Структура на художествения образ в старобългарската агиография. — Старобългарска литература, 1980, 8, с. 3—12, и др.

² Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 357.

Засегнати са ония произведения в историята на старобългарската литература, при които общите особености са най-ярко и пълно изразени. Както отбелязва авторът, този подход не изключва, а предполага по-нататъшно задълбочено изследване на отделни творби и жанрове „с оглед разкриване на развойните тенденции, проследяване развитието на литературата, динамиката на системата, очертаване на литературния процес“ (с. 179). Ценността на разглеждания труд е във формулиране на същностни характеристики на литературните явления в българската книжнина от IX—X до началото на XVIII в., което дава богати възможности за нови проучвания и разработки.

Първата част от книгата, озаглавена „Философско-естетически основи на средновековната поетика“, е посветена на общохудожествени проблеми, характеризиращи средновековното християнско изкуство, в частност — литературата. Разглеждани са раннохристиянските и ранновизантийските философско-естетически възгледи, въз основа на които като синтез на езическия неоплатонизъм и развиващия се успоредно с него християнски неоплатонизъм се появява т. нар. Ареопагитски корпус. Петте съчинения, които той съдържа, приписвани на полумитичния атински мъдрец Псевдо-Дионисий Ареопагит, са познати още на Константин-Кирил Философ, цитати и перифрази от тях откриваме у Йоан Екзарх, Константин Преславски, в Симеоновия сборник от 1073 г., у Евтимий Търновски и др. През 1371 г. е направен цялостен старобългарски превод на Ареопагитския корпус от Исая Серски, известен по около осемдесет преписа в старите славянски литератури. Авторът се спира обстойно на концепцията за образното познание, разработена от Псевдо-Дионисий Ареопагит не само защото тази концепция най-пълно е отразена именно в това средновековно съчинение, но поради активното отношение на старобългарските книжовници към нея. Особено е подчертано творческото възприемане на философско-естетическата теория от Ареопагитиките през XIV в., когато творчеството на Патриарх Евтимий и неговите следовници се гради върху схващането за символичния характер на словесното изображение и възможността чрез натрупване на синонимни названия на един и същ обект да се постигне неговата трансцендентна същност. Мястото и ролята на Псевдо-Дионисиевата теория за природата на художествения образ в творческата практика на старата българска литература дава основание на К. Станчев да определи базисното й значение при проучване въпросите на поетиката.

Преминавайки към структурата на художествения образ в старобългарското литературно наследство, авторът изхожда от положението, че действителността и изкуството по време на Средновековието се третират като две знакови системи, чрез които

се проявява трансцендентното. Художественият образ в средновековното творчество се явява резултат от взаимодействие между религиозно-митологическите представи за действителността и тяхното художествено претворяване, т. е. „действителността се отразява в изкуството, пречупена през призмата на християнската митология“ (с. 25). Този принцип е наречен от автора „принцип на двойното отражение“. Тясно свързан с него е „принципът за отъждествяването“. Съгласно него при изграждането на художествения образ средновековният автор се интересува преди всичко от отъждествяването на литературния герой с определен митологически прототип, при което „индивидуалното се разглежда само като доказателство за принадлежност към общото“ (с. 28). Изхождайки от основните положения, теоретически обосновани от Ю. М. Лотман, за отъждествяването като характерна особеност на средновековното изкуство, фолклора и др., К. Станчев прецизира значението и употребата на термина съобразно с допълнителните си наблюдения върху средновековната литературна традиция. Крайният извод на автора е, че художественият образ има двуслойна структура — той се реализира чрез органичното единство между един конкретно-изобразителен пласт, подчинен на друг, митологично-символичен пласт. Подчертано е, че митологично-символичният пласт има универсално значение и в този смисъл проблемът за „наднационалното“ в старите славянски литератури е свързан със структурата на средновековния текст. Това е принципно нова постановка, която хвърля допълнителна светлина върху дискусийните проблеми за единството и разликата между православните славянски литератури, за ролята на старобългарската литература като „посредница“ между Византия и старославянския свят, за съществуването на „моделни“ и „образци“ в системата на средновековните литератури и т. н.

В края на първата част К. Станчев е насочил своето внимание върху изясняване на въпросите, свързани с нормативността и традиционността в средновековното художествено творчество. Тук са разгледани термините „канон“ и „етикет“, които са възприети в съвременната медиевистика за означаване на нормативността. Авторът прави известни уточнения на двата термина, като изтъква, че с тях се означават две различни страни от същността на средновековното изкуство, които различно се отнасят към традиционността. Проследени са взаимоотношенията между норма и традиция, а също така вътрешното развитие на художествените канони, твърде важно в историко-литературния процес през Средновековието. За сегнати са съществени въпроси около спецификата на творческия акт при средновековния автор — например интересния проблем за творческата свобода и зависимостта

от нормата и традицията, мястото на художествената условност, на импровизацията, и т. н.

В част втора, озаглавена „Проблеми на композицията“, К. Станчев преминава към анализа на структурата на художественото произведение, изразена преди всичко чрез неговата композиция. Веднага трябва да се отбележи, че авторът не се занимава с характеристики на композицията при отделни конкретни жанрове, а набелязва най-общите композиционни елементи, типични за средновековните литературни произведения като цяло. Те са определени въз основа на две дихотомии: реч на повествователя — реч на персонажа и авторски текст — библиейски цитат. Въпросът за речта на повествователя е разгледан, като се проследяват особеностите на формите на авторовото присъствие в средновековната творба, а именно — обективизираното нелично повествование, при което няма изява на авторско „аз“; автор-повествовател, който се изявява със своето лично отношение към изобразяваното или е пряк участник в събитията; герой-повествовател, от чието име се води повествованието, „например патеричните разкази, „Сказание за железния кръст“ и др.). Наред с това е отделено внимание на речта на персонажа (монолог, диалог с неговите разновидности), като се отбелязва, че в средновековното художествено творчество речта на персонажа е обектно, изобразено слово, а не документ. Този момент е твърде важен, тъй като често пъти при коментиране на средновековните текстове се забравя, че речевите изяви на персонажа в агиографията (например молитвите) са подчинени на логиката на художественото изображение, а не на документалното отразяване на фактите и събитията. Твърде интересен и показателен за художественото своеобразие на средновековния текст е въпросът за гледната точка в литературната творба, който също е намерил място в изследването на К. Станчев.

Приносен момент представлява проследяването на мястото и ролята на библиейските цитати в средновековната литература. В съвременната медиевистика вече се обръща внимание на този въпрос (Р. Пякио, Ал. Наумов и др.), който основателно се смята за „тематичен ключ“ към тълкуването на творбите. К. Станчев прави характеристика на начина на въвеждане на цитатите, точността на цитирания текст, който често се среща под формата на перифраза, а също така излага някои наблюдения по отношение на неговото възприемане от тогавашния читател. Авторът подчертава, че цитирането в средновековното литературно произведение не е просто похват, а един от принципите на словесно творчество, „чрез който на композиционно ниво се реализира двуслойната структура на художественото изображение“ (с. 75).

В третата част на книгата са разгледани проблемите за времето и пространството и за фабулата и сюжета в агиографската проза. Авторът е избрал агиографията като представителен жанр, който е най-характерен за оригиналната старобългарска литература и дава богат илюстративен материал при постановката на тези въпроси. К. Станчев се спира на триделния строеж на фабулата в прозаичното агиографско произведение и набелязва основните, задължителни елементи, чрез които се изгражда фабулната експозиция. Приносни наблюдения са направени и по отношение на постбиографичното повествование (разкази за чудеса, извършени от светеца, и разкази за пренасяне на мощите). Извършена е класификация на агиографските фабули по тип, а също така е направен преглед на спецификата на трите тематични разновидности житийна фабула: в житията за отшелници, за мъченици и герои от апостолски тип. Като основен принцип при строежа на фабулата авторът посочва центричната мотивировка чрез предпоставената същност на агиографския герой — около образа на светеца, център на произведението, са нанизани отделни епизоди, между които няма линейна причинно-следствена зависимост. Този принцип отговаря на господството на илюстративния дидактизъм в средновековната художествена творба и е в тясна връзка с централизма и монофоничността на нейната композиция. По-нататък са разгледани особеностите на взаимоотношението между фабула и сюжет, както и типичните черти на изградения въз основа на тях идеализиран характер на агиографския герой.

Последната част от книгата „Ритъм и слово в старобългарската поезия и ораторска проза“ е посветена на отличителните черти на старобългарската ритмика в оригиналните произведения. Авторът определя три вида старобългарски поетичен ритъм (изосилабичен, музикално-речев и синтактично-интонационен), а също така разглежда поетическите пасажи като композиционен елемент в ораторската проза. В тази част са намерили място и редица наблюдения по отношение на най-характерните стилно-изобразителни словесни похвати (плеонастична и тропова синонимка), анализирани от гледна точка на тяхната символна натовареност и свързаната с нея нормативна семантика.

Трудът на К. Станчев убедително запълва една празнина в съвременния литературоведски анализ на средновековната творба. Новото, което внася авторът, се заключава преди всичко в разглеждането на поезията, органически свързана с философско-естетическите схващания през Средновековието. Именно това отличава книгата от класическите трудове на Д. С. Лихачов и С. Аверинцев, чийто последовател се явява К. Станчев. Безспорно общият поглед, възприет от автора, оставя някои въпроси само набелязани (например проблемите на отдел-

ните жанрове и макрожанрове), но е създадена резултатна основа за по-нататъшното им проучване. Оригиналният и съвременният научен подход към проблематиката свидетелства за активизиране на изследванията в областта на средновековната поезика у нас, подтиква към нови търсения за разкриване художествено-естетическото своеобразие на старобългарската литература.

Анисава Миленова

„ЕДИН БЯЛ ЛИСТ, ЕДНО ПЕРО“ от
БОЖИДАР КУНЧЕВ. С., 1981, 235 с.
„ТВОРИЦИ И СЛОВО“ от ПАНКО
АНЧЕВ. С., 1982, 203 с.

Почти всички от младите, върху които ляга по-голямата част от тежестта на днешната ни оперативна критика, вече имат своите книги, а някои от тях — и определен литературен престиж. Той може да не е признан от едни или други наши писатели — това, вярвам, е понятието всекиму, — но е валиден, общо взето, за връстниците им, на които те се явяват в известен смисъл „автентичните“ тълкуватели и говорители. Та, колкото и да се мърмори, че „тия сегашните“ много бързали, че още не били достатъчно почернели от калайджилъка — каквито и ние да ги разправяме, било от чардака на узаконените ни критически вишки, било из дълбоките литературоведски окопи, простата истина е, че на т. нар. млади трябва да се гледа сериозно.

Позволявам си това малко дръпнато предисловие по простата причина, че определеното „млади“, приказвано на критици между 30-те и 40-те, от доста време насам няма никакъв окрилящ смисъл, то не им подхожда, както на влаха ефрейторската нашивка, обратно: обезсърчава ги прокрадващото се в него снизхождение и двусмислие. А няма защо. И че наистина няма, ще се опитам да покажа в бележките си върху книгите на двамата от тях — става дума за „Един бял лист, едно перо“ на Божидар Кунчев и „Творици и слово“ на Панко Анчев. Сега единият е на 34, а другият на 36 — възраст на кандидатите на филологическите науки, на главните асистенти, па даже и на доцентите, стига двамата да бяха проявили предвидливо и отрано едно научно рвение. Но тях, изглежда, ги е близнала високата цена, която се заплаща, за да бъдеш критик, и те са се подготвяли за тежобите, неблагоприятността и оскъдните радости на това подхвърлено дете в градината на литературата ни, за каквото обикновено го смятат нашите писатели.

Преди да издадат книгите си, и Б. Кунчев, и П. Анчев имат зад гърба си десетилетно участие в нашия литературен живот. Е, не всичко, излязло изпод перото им, съм намя-

рал за достатъчно сполучливо (както не го мисля и за собствените си критически опити), но не съм се усъмнявал в любовта им към литературата, към всичко свястно и талантливо, което я създава.

Последователността на литературните факти ме задължава в момента да започна първо с книгата на Божидар Кунчев, излязла през 1981 г. От многобройните му публикации в периодиката аз вече имах представата за критик, чието вътрешно предразположение е лириката. Тъй че „Един бил лист, едно перо“ не ме изненада със съдържанието си: правомерно е един тълкувател и ценител на художественото да се представи в жанровата област, в която се чувства най-уверен. Също така не бе тайна и кои ще попаднат в обектива на неговото критическо внимание: от години насам Кунчев с настойчивостта на влюбения изучава поезията на 40-те години, приличаха го сложните поетически характеристики, формирани в преломни за страната ни отрязъци от време и бе естествено в центъра на неговите размисли да бъде сътвореното от Вутимски и Геров, Веселин Ханчев, Иван Пейчев и Радой Ралин, като с неизтощимо критическо любопитство се вглеждаше и в творчеството на някои от по-новите ни поети — Фотев и Кънчев, П. Братинов, Ив. Цанев и Б. Христов. Засега, изглежда, тези поети са отговаряли по-пълно на представите му за поетичното, по-често са го занимавали от гледище на една актуализирана тенденция в развоя на съвременната българска лирика, като не на последно място поставям и потребността от лично духовно обогатяване. Между другото, без това обогатяване от живителни източници, без живияването в творческото светово на предпочитаните автори — какво би бил критикът, ако не плосък аранжор на литературни факти и бърбив преразказвач на чужди мисли, чувства и идеи, вече поднесени много по-добре от него. С други думи, критикът се обрича на занятие ненужно, ако не умее да влезе в света на твореца, да усети същината на неговата личност, и чрез нея — истините, надеждите и покривите на едно „проговорило“ време. При липсата на този начален акт анализът се изражда в повърхностни тематични описания и цитатничество, в переперудено кръжење около обекта, а обобщенията — в изисквания. В този смисъл аз съм удовлетворен, че в книгата на Божидар Кунчев липсват формите на подобна „критика“. Преди да преценява, той иска да проникне, почувствува и разбере. И когато това стане, ние не се учудваме, че в интерпретацията на дадено поетично дело отекват нотките на една критическа изповед. Както е в портрета за Веселин Ханчев например: „Не крия слабостта си към поетите от това поколение — пише Кунчев. И тя се дължи не само на хубавото, което са дали на българската поезия, но и на тяхната младост. Улиците, по които са вървели, ще ми липсват винаги. От никой магазин не мога да

си купя шлифер, какъвто са носили те (...) Защо не може да се върне времето, за да отида с Радой Ралин пред Народния театър и да протестирам. И за да имам поне една нощ, когато с Вутимски ще свърнем до Александър Геров, защото неговата майка ще ни нагости с хляб и маслини. Къде е оня допотопен автобус, в който Валери Петров настаня по седалките му тъгата и копнежите на трудова България? Колко хубаво щеше да бъде, ако за минутка можех да застана до шофьора му и през стъклото да виждам нероденото бъдеще.“

Ето тъй, в критико-есеистичен маниер Кунчев възсздава атмосферата на ония години, за да подготви „появата“ на Ханчев и ни поведе по пътеките на неговото творчество от изпълнените със съчувствие, но твърде неумели стихове в „Испания на кръст“ до „Лирика“, където специално се занимава с особеното в лирико-драматическата визия на този писател и изворите на хуманистичния му патос. Като не забравя общото, което свързва поетите от този кръг, Кунчев търси своя отделен ключ за характерното, специфичното, неповторимото в света на всеки един от тях. Така той, разглеждайки дълбокото страдание, резигнацията у Вутимски, и безуспешния му опит за бягство от „кошмарите на епохата“, не бърза да изтъква „грешки“; критикът правилно намира, че се отдалечава „артистът, влюбеният в живота, светлата личност, на която са изчерпани силите за конфронтация“, но това не пречи да схваща стиховете му „като странно, косвено приветствие към живота“. В реда на точните авторови анализи и попадения виждам изтъкването на „новия световен човек“ у Геров, съчетанието на неговата съхранена детска непосредственост с поетико-философските медитации на един парадоксален ум и разглеждането на иронията и смеха му — там, където ги има — „като лошо прикривана болка“. Останалите работи на Б. Кунчев — за Валери Петров, Радой Ралин и Иван Пейчев, — с които се оформя основното ядро на книгата му, също съдържат ценни наблюдения. За да може да осмисли многоостранното дело на В. Петров и своеобразието на неговото духовно излъчване, Кунчев се е потрудил да вникне в процеса на формиране на тая висококултурна личност и да ни разкрие интимните подтизи за лично творчество в прикра връзка с оплодяващите неговия свят високи образци на българската, западноевропейската и съветската литература. Не е забравено също така влиянието на семейството, учителите и на кръжеца около „Ученически подем“. Искам да кажа, че авторът е привлякъл всичко онова, което в една или друга степен е „алязло“ в закъската на виртуозния валерипетровски стих и необичаен лиризм.

С добре намерени и сполучливо разположени акценти се отличават и портретите за Ив. Пейчев и Р. Ралин. У първия анали-

зът на поетическите късове изтъква образа на есента като съсредоточие на най-важните авторски идеи и проблеми и върви неотделимо с върно доловения иванпейчевски стил на поведение в изкуството и живота. За този свят на ярност към революцията като носител на нравствено обновление критикът подчертава, че тук няма почти към „подстригания“ личности, вкусове и изживя.

Противно на очакванията и след като се знае, че сатирикт Радой Ралин е „прилича во язицех“, Б. Кунчев ни среща с лириката на този писател. В подстъпа си към „чисто“ поетичното у Ралин критикът успява по моemu да подкрепи с конкретни наблюдения една Бешкова мисъл, според която поетът „като дете опипва с чувствителните си пръсти всичко наоколо — дори и опашката на зми-ята...“ В интерпретацията на Кунчев лириката на Радой Ралин е интересно преломяване на основните казуси на Далчевата поетика, но в „предметността“ на неговата ви-зия той обръща особено внимание на харак-терния ралиновски виталистичен полъх, граж-данската му отзивчивост за всичко, което за-сяга съдбата на нашия съвременник, винаги будното му чувство за „лична отговорност пред свободата“ и паметта на загиналите, заслугата му да бъде „сред първите, които „сигнализираха“ за някои аномалии в днеш-ната нравственост на българина.

Въпреки големия си относителен дял те-зи Кунчеви работи не изчерпват неговото вътрешно критическо пространство: то оста-ва „отворено“ и за някои днешни поети, вклю-чени тук по силата на едно често „забравя-но“ от нас право — священото право на кри-тика да избира. Иначе казано, това е правото на вкуса и пристрастието, които преграждат пътя за литературно осчетоводяване на все-ки автор и всичко, дразнато в стих. Без да е нарочно обозначена, тази втора част на кни-гата ни представя определено различни като проблемно съдържание и стилови особено-сти поети. Тук Кунчев сякаш иска да ни уве-ри, че се чувствава добре и извън територи-ята на една определена писателска генера-ция. Струва ми се, че при един беден спек-тър на критическите усети няма какво да правят един до друг Фотев и Кънчев; Цанев, П. Братинов и Б. Христов, но самият факт на присъствието им ни говори достатъчно за способността на критика да вниква в идей-но-естетическото своеобразие на тези светове. Убеждаваме се, че той може да оцени и фо-тевската артистична защита „на Живота от баналното и обикновеното“, и „обратния свят“ на Ив. Цанев, където озаренията на насыщци за нас истини се долавят тъкмо там; заслужава уважение усилието му да раз-бере мъчната поезия на Кънчев, която раз-глежда човека и заобикалящата го реалност на нивото на универсума... Последните ак-центи, за да бъде картината на авто-ровите предпочитания пълна, се доба-вят чрез лирическия герой на П. Братинов,

„който отрича спотайването по средата на „този полюсен живот“, и с несъгласията на Б. Христов с всичко, което ни прави малки, смачкани и морално обезличени.

Естествено, казаното дотук нямаше да има никакъв смисъл, ако иззад редовете на „Един бял лист, едно перо“ не проглеждаше образът на критика и неговата човешка същ-ност. Това е постигнато неусетно в хода на цялостната му работа, за да видим отпре-де си един човек на импулса, на неспокойна-та мисъл и емоционалната реакция, които, общо взето, изпитват лека досада от юз-дите на хладния разум и при възможност гледат да се изпълзят. Тоя превес на „кри-тиката на сърцето“ дава своите наистина доб-ри резултати тогава, когато литературните привързаности на Кунчев са „припознати“ и от самите обекти на неговите критически интерпретации в процеса на едно по-трайно общуване. Така портретистът обвързва делото с живата личност и нейното обкръжение, наси-ща текста си с извънжанрови елементи, които непринудено спояват собствените му наблюде-ния и размисли. Тъкмо дхът на дневниковия запис, на прякото свидетелство, на беседата, на „снетия“ от магнетофона глас придава яркост на написаното за поетите от 40-те години. Разбира се, тая предимно критика на сърце-то взима и своя данък: понякога авторът не може да се измъкне на критическа дистан-ция, другад убедителността на анализа се заменя от реторически припламвания, от разпилини, недостатъчно центровани наблю-дения (Хр. Фотев, П. Братинов, Б. Христов). Приедна по-голяма дисциплина на ума Б., Кун-чев може да преодолее тези слабости, преди да са се превърнали в негови „особености“...

След „Един бял лист, едно перо“ ми бе нужна пренагласа, за да стъпя на крити-ческата територия, заключена между корици-те на „Творци и слово“ от Панко Ачнев. То-ва бе добър знак и аз сега с удовлетворение ще отбележа, че „белият лист“ тук е запъл-нен със съвършено различен почерк... Ра-ботата не е само в различното разпределя-не на критическото внимание: вече видях-ме, че Кунчев е започнал да се съсредото-чи изцяло върху имена и явления на поези-ята, докато Панко Ачнев се представя на чи-тателите с два литературно-исторически опу-са, с няколко статии и също толкова портре-ти за проблеми и автори от жанровите об-ласти на прозата, критиката и поезията. Ра-ботата, казвам, е и в нещо друго, и аз го виж-дам в по-рязката критическа жестикуляция, в „прибраността“ и вътрешната целестреме-ност на автора, съчетани с един стремеж към задължителна строгост при преценяването на литературните факти. И всичкото това иде от себеподчиняването на един идеал за из-куство, в който основните гравитни елеме-нти са от порядъка на „свeto дело, позволено само на надарени“, „страдание“, „изповед“, „самопознание“, „отговорност“, „честност“ и т. н. — все възвишени понятия, въведени в

етико-естетическа норма. Но къде е тук критикът? Вече се досещате, нали, че Встъплението към „Творци и слово“ носи всичките белези на едно кредо, и щом е така, представата за критика — разискряна от патоса на личното възмудение — ще бъде налице. Съдбата му е отредила сянката, а не светлината, отражението, а не ореола — споделя авторът. Ала кой му прощава, ако бъде нечестен, грубо пристрашен и безчувствен! Критикът трябва да има сетива за красивото; той трябва да умее да се радва на изкуството, да го тълкува и да го брани от случайни и бездарни хора. И всяка негова лъжа е престъпление, което няма давност и оправдание.“

Казаното е, разбира се, вярно, аз също знам какво трябва, но докато това знание от преди десетина години ме изпълваше с бодрост и светли надежди, сега ме прави замислен и тъжен. . . Зашто литературното ни всекидневие май с нищо не подсказва, че грозните пукнатини в манталитета и душната устроеност на нашия писател — онези негови черти, които съкрушаваха Боян Пенев и извиваха в очите му сълзите на яростното безсилие, — са вече история. Кога ще избършем тези сълзи? Имаме ли кураж, пък и време да го направим? Мигар голяма част от вътрешната енергия на критика не се похабява в тичане да бъде застрахователен агент на самия себе си, да осигурява — често на висока цена — житейско-литературното си осъществяване — цена, неизбежна при тъй силната му зависимост от пишещия литературен администратор, от солидни влиятелни писатели? Не отива ли по дяволите настройката за по-висока критическа промисъл, когато, ако не ти подвикват като на келнер, ти внушават по десетки „тънки“ начини съзнанието, че си човек от „обелужващата сфера“? Това е натрапеният дял в драмата на критика, с определено влияние върху неговата съдба. Този дял е твърде силен, за да бъде изхвърлен, но „намесите“ му могат да бъдат пресичани от критическия характер: верен на Идеала и налаган с решителното участие на творческата воля, културата, вкуса и стремежа за разкриване на истината. Нека ми бъде простен този експромт, но не мисля да съм се отдалечил кой знае колко от представите на Анчев. И аз смятам критиката за „поле на честта“, но вече ми липсва въздухоулавянето, с което авторът на „Творци и слово“ изрича това. Неговият ентузиазъм ми е симпатичен може би затова. И сигурно нямаше да ми бъде, ако не съзираш още в началните редове на книгата му съпротива срещу слугинството, срещу инерцията на удобното, безобидното, безопасното писане и животуване в литературата. Изглежда е така. Защото мненията и преценките на Панко Анчев невинаги се съобразяват с вече наложилите се представи за особеностите в творчеството на този или онзи, пък и кой е казал, че критикът трябва да прилича на огладен тетевен-

ски брус? Ако истината за художествените явления и феномени е една, то пътищата до нея могат да бъдат различни, като не съществуват пълна увереност, че тъкмо твоят път е „най-правилният“. Според автора на „Творци и слово“ е важно да го имаш, и още по-важно — да го отстояваш!

Мисля, че съзнанието за това е сложно отпечатък си върху Анчевите анализи и обобщения и е може би най-ценното в неговите работи. Особено бойко собствената позиция на този критик се проявява в статиите му „Шест книги — шест поетични гласа“, „Младите разказвачи и човешките проблеми“, „Поети на своето време“. Тук идейно-тематичната ориентация, степента на правдивост и художественост, стилно-езиковите белези и въобще общата насоченост на т. нар. млада литература се постига в конкретното разглеждане на редица имена и книги, които — без да са всичките — имат определен дял в оформяне на лицето на тая литература — и с хубавите му черти, и с неправилностите. В тези статии авторът е избягнал лошата привычка на не един от нашето брата да бъде досадно изчерпателен: искам да кажа, че Анчев не робува на формулата „за всекиго по нещо“, не обременява текста си с „внимателно“ съставени инвентарни списъци, т. е. балансиращият прът е изхвърлен за сметка на риска да се занимаваш с онези художествени стойности, които според теб „снемат“ в относително най-чист вид постиженията и недостатъците на младите в изкуството. Картината, очертана от анализите на П. Анчев, е в общите си контури вярна, доловени са съществени „подробности от пейзажа“ на най-новата ни литература. Редовите, посветени на Иван Цанев в отделен критически къс, на Калин Донков, Иван Вълев, Петър Анастасов, Калина Ковачева, Хинко Георгиев; на Борис Христов и Марин Георгиев, на Малина Томова, Миряна Башева, Биньо Иванов, Янаки Петров, Таньо Клисуров, а също така и на белетристите Янко Станоев, Станислав Стратиев, Димитър Ярмов, Георги Марковски и Кънчо Атанасов — тези редове, казвам, са написани в повечето случаи с чувствувание в идейно-образната система на разглежданите творби. И с една ясна мисъл за значителното и тривиалното, която май не ще да забравя, че „дружбата си е дружба, а сиренето — с пари“. Твърдя това, защото горедолу познавам личните пристрастия на критика и веднага бързам да добавя: неговата благосклонност не е евтима и в никакън случай не преминава в сервилност. По отношение на споменатите имена — независимо на какво ценностно деление поставя постиженията им — Анчев рядко изпуща възможността да сподели открито забележките и възраженията си, когато ги има, друг е въпросът, дали и доколко са основателни. Във всеки случай аксиологичната му скала е налице и ако я намирам за приемлива в опорните й точки, няма да скрия, че някоя бих разместил,

а във „вътрешния пълнеж“ на други съзирам тук-таме следите на разфокусираното критическо зрение. Според мен връзката между т. нар. поезия на делника и публицистичността е далеч по-сложна, далеч по-опосредствувана; тя не може да обхване, камо ли да дефинира сътвореното от К. Донков, Ив. Вълев, П. Анастасов, Я. Петров, Т. Клисуров; в статията за прозата критикът по моему е пресилял на места с „вземането“ (Д. Яръмов), пък и с „даването“ (К. Атанасов). Като адмирирам стремежа на П. Анчев да търси у нашия писател „мъдрец, философа и страдалеца“, считам, че реалностите в нашата съвременна литература „настояват“ да бъдем поддържани в използването на тези понятия в чистия им вид. За „страдалеца“ иди-дойди, но я да се огледаме около нас — де ги тия „мъдрци“, де ги тия „философи“? Хайде, хопан. . . Няма ли да е по-добре, няма ли да сме по-близо до истината, ако говорим за лирико-философско начало, за поезия на размисъла, за умъдрен поглед върху нещата?

Разбира се, отделните ми несъгласия с Панко Анчев в никакъв случай не подбиват уважението ми към интелигентното му перо, напротив. Най-големите си основания за това обаче откривам в „Жестокият свидетел“, „Ивайло Петров — моралистът и художникът“, „Загадката“, „Богатствата на критическия талант“, „Щрихи към портрета на един критик“ и „Поетическият свят на Петър Алипиев“, посветени на имена с дълголетно участие и плодотворно присъствие в нашия литературен живот. По всичко личи, че критикът е живял дълго с книгите на Емилиан Станев, на Ивайло Петров и Радичков, че го засяга лично лириката на Алипиев, че не са го оставяли равнодушен критическите превъплъщения и идеи на Тончо Жечев. С нескривана симпатия авторът на „Творци и слово“ очертава и образа на Яко Молхов с неговото неизменно доброжелателство към младите, и с ония любопитни черти на личността му, които се извяват най-добре в стихията на малките критически форми.

Дадох вече да се разбере, че намирам работите от този кръг за сърцевина на „Творци и слово“. Тук дарованието на критика се проявява най-ярко чрез елементите на едно много по-плътнo духовно сцепление с обектите на изследване; въпреки някои „излитания“

тук далеч по-уравновесено и зряло се сплитат възненнието от общуването с интересни художествени и критически идеи — и интелектуалното проникване. За да имаме усещането, че наистина си е „негов“ прочитът на „Иван Кондарев“ с въздиховено извещения образ на Кольо Рачика; за да се убедим, че авторът притежава и сетива, и достатъчен инструментариум за проумяването на Радичковите загадки и самобитния му стил, че успешно „разчита“ сложната механика, която движи традиционното и съвременно-модерното в светоотношението на Ивайло Петров от „Преди да се роди“ насам; за да видим, че са му достъпни причините, които ни карат да ценим лириката на Петър Алипиев.

Извън нещата от този кръг с удоволствие прочетох статията „Българската класическа поезия и морето“. Тема, достатъчно рядка в нашата критическа книжнина, сега тя, в лицето на Панко Анчев, е намерила един сериозен свой изследвач. В известен смисъл статията продължава, задълбочава и актуализира идеите, вложени в предговора на Андрей Германов и Петър Алипиев към съставената от тях Антология на българската поезия за морето („Море, стихия, вечност“), видяла свят през 1972 г. От дядо Славейков до Никола Вапцаров авторът убедително ни разкрива как нашите поети-класици са изминали пътя от „видимите очертания на калдъръма, чардака и асмата“ до „чистия“ морски пейзаж и оттам — до „социалното и философията“ в пресъздаването на темата. . .

В заключение: като осъзнава другите и пише за тях, критикът непременно съзнава и себе си. Приятно ми е да отбележа, че както в „Творци и слово“ на Панко Анчев, така и в „Един бял лист, едно перо“ на Божидар Кунчев изграденото литературно себесъзнание се проявява съвсем отчетливо. И двамата схващат критиката като творец, който — по думите на Анчев — „също преживява своята драма, също търпеливо очаква капризната муза и непостоянното въздихновение“. Тоест „критикът (но истинският) сам е писател.“

В книгите и на двамата аз лично намирам достатъчно доводи за това.

Минко Бенчев

НАУЧНА СЕСИЯ ПО СЛУЧАЙ
220-ГОДИШНИНАТА НА „ИСТОРИЯ
СЛАВЕНОБОЛГАРСКАЯ“

На 14 и 15 октомври 1982 г. в Пловдив се състоя научна сесия по случай 220-годишнината от написването на Паисиевата „История славеноболгарская“. Тя бе организирана от Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, Центъра за българистика при Българската академия на науките, Окръжния съвет за култура в Пловдив и Дружеството на българистите-филолози в Пловдив. Сесията бе открита с кратко въстъпително слово от доц. Ив. Койнаков, ръководител на Катедра по литература в Пловдивския университет. Приветствия към участниците поднесе доц. Васил Миховски, заместник-реktor на Пловдивския университет, и Стоян Радев, заместник-директор на Центъра за българистика.

Деловата работа на сесията започна с въстъпителния доклад на акад. П. Диневков „Препрочитайки „История славеноболгарская“, в който бяха съобщени резултатите от един нов прочит на безсмъртната творба на хилендарския монах. Като опорна точка за този нов прочит П. Диневков използва неотдавна издадената „История на България“ на Блазиус Клайнер. Написана на латински език през 1761 г. — една година преди Паисиевата история, — тя в някои отношения напомня за нея, а в други съществено се различава. Но в случая и приликите, и разликите представляват интерес. В своя доклад П. Диневков се спира по-специално на проблема за читателя на Паисиевата история, като направи интересен паралел с читателя на Алевковия „Бай Ганьо“ и с читателя на Йордан Радичков. „Новият прочит на „История славеноболгарская“ разкрива нови нейни нюанси. Толкова изследваният текст на Паисиевата история все още крие тайни“ — подчерта в заключение докладчикът.

След това бяха прочетени още 18 доклада, които осветлиха различни страни от делото на Паисий и неговата епоха. Един от най-интересните между тях беше докладът на проф. Велчо Велчев „Делото на Паисий Хилендарски в измеренията на общоевропейското културно развитие“. След като разгледа обществено-политическите и икономическите отношения в атовската монашеска република през XVIII в., В. Велчев подчерта, че това именно е духовната атмосфера, в която израства Паисий и която допринася да бъде замислена и написана неговата „История славеноболгарская“. Същевременно докладчикът отбеляза, че Паисий е тясно свързан с идеите на своя XVIII в., че е носител на някои типични ренесансови черти.

Делото на Паисий бе разглеждано в измеренията на европейския XVIII в. и в доклада на Милан Копески (Бърно) „Няколко бележки към произведението на Паисий Хилендарски от гледището на теорията на литературата и на историята на чешката литература от втората половина на XVIII в. „Като постави интересния въпрос за жанровата природа на „История славеноболгарская“, чехословашкият учен обърна внимание върху различията в термините „хроника“ и „история“ в чешката книжовна традиция. Според него жанрът на Паисиевата история следва да се определи като история с елементи на мемоари, биография, автобиография и генеалогия. Милан Копески направи паралел с типологически близкото произведение от чешката литература „Добра земя значи чешка земя“ от 1754 г., проникнато не само от силен патриотичен патос, но и от идеята за общославянска солидарност. Твърде интересен с оглед на определянето на жанровата природа на Паисиевата история бе и докладът на Юлия Николова „Жанровата специфика на „История славеноболгарская“. Тук Паисиевата творба бе определена като учебник по история с коментар или поточно като коментирана история на България. Значителен интерес предизвиква също и докладът на Божидар Райков „Животът на Паисий в светлината на новите проучвания“, където бе направен критичен преглед на съществуващите указания за биографията на Паисий — от датата и мястото на неговото раждане до датата и мястото на неговата смърт. По-специално внимание бе обърнато на откритите през последните години документи: Хилендарската кондика от XVIII в., Карловацкият договор от 15 юли 1761 г. и едно собственооръчно писмо на Паисий от 12 август 1773 г.

Няколко доклада бяха посветени на интересния проблем за връзката на Паисий със Средновековието: „История славеноболгарская“ и средновековната традиция“ на Донка Петканова, „Паисий и Средновековието“ на Клео Протохристова и „Паисий Хилендарски за делото на Кирил и Методий“ на Георги Петков. В двата взаимно допълващи се доклада на Донка Петканова и Клео Протохристова Паисиевото дело бе разглеждано като явление на границата между две епохи, като органична слив от традиционното светоусещане и ренесансовото мислене. Д. Петканова обърна внимание главно на връзката на Паисий със средновековната книжнина, а К. Протохристова показа по един образен и много убедителен начин как средновековното и ренесансовото мислене съжителствуват на страниците на „История славеноболгарская“. В доклада на Г. Пет-

ков бе анализиран един конкретен детайл от сложния и многостранен въпрос за връзките на Паисий със средновековната книжнина — влиянието, което той е изпитал от Константин Костенечки. Според Г. Петков главата за славянските учители в Паисиевата история е построена върху основата на сведения, почерпани от неговото „Сказание за буквите“. Като своеобразна антитеза на тези доклади прозвуча докладът на Константин Мечев „Праобраз на Априлския бунт от 1876 г. (към идейната оценка на Паисиевия разказ за търновското освободително въстание)“, в който „История славеноболгарская“ бе разглеждана с лице към бъдещето. К. Мечев обърна внимание на една от най-интересните и най-живо написани страници на „История славеноболгарская“ — разказа за въстанието на братята Асен и Петър. Според него Паисий се е спрял толкова подробно на този момент от българската история съвсем случайно — той е искал да внуши на своите читатели и слушатели, че въоръженото въстание е единственият път за отхвърляне на чуждото потисничество.

В пет доклада бяха разглеждани проблеми, свързани с езиковедската проблематика на „История славеноболгарская“. Докладът на Елена Георгиева „Паисий Хилендарски — езиков строител от нов тип на новобългарския книжовен език“ представи Паисий като родоначалник на новобългарския национален книжовен език за разлика от новобългарския преднационален книжовен език, представен в дамаскината книжнина. Ралица Цойнска прочете интересен доклад на тема „Езикът на Паисиевата история и на българската историческа литература през XVIII в.“, в който характеризира езика на Паисий на фона на другите две български исторически съчинения от втората половина на XVIII в. — анонимната Зографска история и Спиридоновата история. С доклада си „Книжовно и народно в лексикалната съвместност на „История славеноболгарская“ Здравка Гунова и Сабина Павлова навлязоха в областта на конкретните проучвания. Като анализираха глаголно-имени съчетания, фразеологизми, предлози, наречия и други форми, те стигнаха до извода, че преобладават народните конструкции. До подобно заключение достигна и Виолета Милева в своя доклад „Морфология на глаголният вид в Паисиевата история“ в резултат на направените съпоставки със съответните форми в Троянския дамаскин. Значителен интерес предизвика и докладът на Константин Босилков „За основата и пластовете на Паисиевия език“, в който бяха демонстрирани резултати от извършените статистически проучвания върху лексиката на „История славеноболгарская“.

В други два доклада бяха анализирани резултатите от досегашните проучвания на

„История славеноболгарская“. В доклада на Иван Радев „Паисиевото дело в изследванията на Боян Пенев“ бе посочен приносът на видния наш учен в миналото за утвърждаването на литературоведския подход към Паисиевата история, а в доклада на Ил. Тодоров „Делото на Паисий Хилендарски и българската наука“ бе направен опит да се очертае една цялостна картина на развитието на научния интерес към живота и делото на Паисий; върху основата на направения анализ на досегашните проучвания докладчикът набеляза най-важните задачи, които стоят за изпълнение пред българската наука през следващите години.

Други няколко доклада бяха посветени на паисиевските традиции в българската литература. В доклада „Един поетически вариант на П. Р. Славейков по Паисиевата история“ Владимир Балчев съобщи за един стихотворен преразказ на началото на Паисиевата история, направен от П. Р. Славейков през 40-те години на миналия век. В доклада на Бистра Ганчева „Следи“ от Паисий в творчеството на Вазов и Пенчо Славейков“ бе направена много интересна съпоставка между Вазовото стихотворение „Паисий“ от цикъла „Епопея на забравените“ и образа на Балкана от поемата „Кървава песен“ на Пенчо Славейков. Интерес предизвика и докладът на Владимир Янев „Паисий в творчеството на Димитър Талев“, в който убедително и красноречиво бе доказано, че Паисий присъствува трайно в художествения свят на Талев — не само пряко в романа му „Хилендарският монах“, но и опосредствувано в цялото му творчество.

Направеният кратък преглед на тематиката на двудневната научна сесия, посветена на 220-годишнината на Паисиевата „История славеноболгарская“, ни убеждава, че научният интерес към великото дело на Паисий продължава да се разраства. Богатият спектър на Паисиевата проблематика привлича вниманието на учени от различни специалности и от различни поколения. Радостно явление е, че към живота и делото на Паисий наред с широко известните и утвърдени специалисти проявяват интерес и помлади научни работници. В случая особено трябва да се изтъкне успешното представяне на сесията на групата млади преподаватели на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ Бистра Ганчева, Клео Протохристова, Юлия Николова, Владимир Янев и Георги Петков, както и на младия научен работник от Пловдив Владимир Балчев, чиито доклади заслужено получиха висока оценка по време на разискванията. Подобни прояви несъмнено са гаранция за успешния утрешен ден на българската литературна наука.

Илия Тодоров

SOMMAIRE

A la veille du 110-ème anniversaire de la naissance de Gheorghe Bakalov

Constantin Elenkov — Paradoxes de la négation 3

Profils

Katia Yaneva — David Ovadia 22
 Ludmila Boéva — La notion de la personnalité d'auteur à l'époque de la Renaissance Bulgare 30
 Iliana Monova — Le Souvenir dans la poésie de Dimtcho Dêbélianov 51
 Mikhaïl Vassilev — Le récit étranger aujourd'hui 59
 Yonka Kristeva — Deux romans antiques (I. Particularités idéologiques et artistiques dans la narration du roman „Paragraphe 22“ de Heller. II. Qualités de thématique et de composition du roman „Abattoir 5“ de Vonegutt) 75
 Desiderio Navarro (La Havane) — Eurocentrisme et anti-eurocentrisme dans la théorie littéraire de l'Amérique Latine et l'Europe 95

Problèmes de la traduction poétique

Spass Nicolov — Fidélité à l'original dans l'inspiration poétique 111
A travers la pensée esthétique mondiale
 Hans Magnus Enzensberger — La création d'une poésie 126

Communications scientifiques

K. N. Kantarev — Ivan Radoslavov (1880—1969) 137
A travers la presse étrangère
 Lu dans les revues littéraires de Danemark, de France et du Cuba 145

Revue

Sergheï Raïkov — „Problèmes et profils“, par Boïan Nitchev 151
 Gheorgi Chetov — „Devoir et littérature“, par Stéphane Kolarov 155
 Anisava Milténova — „Poétique de l'ancienne littérature bulgare“, par Krassimir Stantchev 158
 Minko Bentchev — „Une feuille de papier blanche, une plume“ par Bojidar Kountchev; „Créateurs et Parole“ par Panko Antchev 161

Chronique

Ilya Todorov — Session scientifique à l'occasion du 220-ème anniversaire de l'„Histoire slavo-bulgare“ 166

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

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1983
с/о Jusaator, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Е. Кетева*

Дадена за набор на 3. II. 1983 г.	Подписана за печат на 27. V. 1983 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 10,50	Издателски коли 13,01	Изд. индекс 9183
Годишен абонамент 12 лв.	Тираж 1650	Отделна книжка 1, 30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6
Поръчка № 188