

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVII. КН. 4. 1983

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

СЪДЪРЖАНИЕ

90 години от рождението на Елисавета Багряна

Дора Колева — Непресекващият извор на Багрянината поезия 3

* * *

Георги Димов — Людмил Стоянов — войнствуващ писател-хуманист, радетел за
жизнено правдиво изкуство, за мир и правда в света (По случай 95 години от рож-
дението и 10 години от смъртта му) 24

* * *

Мильо Петров — История и художествена литература (За спецификата на исто-
рическият роман) 43

Юлия Николова — Чуждото „звучене“ и неговото преодоляване в българската
възрожденска литературна басня 64

Симеон Хаджикосев — Странната одисея на българския модернизъм 72

Миглена Николчина — Байрон и митът за Прометей (Една романтическа
версия) 86

С. А. Завадски, Л. И. Новикова (Москва) — Изкуство и цивилизация 103

Проблеми на художествения превод

Любен Любенов — Типични римни похвати на стихотворния превод 127

Научни съобщения

Боню Ангелов — Съвременници на Паисий 147

Николай Аретов — Рецепцията на Бенджамин Франклин в България през Въз-
раждането 155

Маргарита Славова, Цанка Рашева — За функционално-стилистична-
та роля на антропонимите в художествения текст (Наблюдения върху „Старо-
планински легенди“ от Йордан Йовков) 163

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР и ФРГ 168

Преглед

Сабина Беляева — „Йордан Йовков. Нови изследвания“, сборник	173
Николай Даскалов — „Чехи и българи. Културни взаимоотношения“ от Зденек Урбан	177
Бисерка Рачева — „Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems“, сборник	178

СОДЕРЖАНИЕ

90 лет со дня рождения Елисаветы Багряны

Дора Колева — Неиссякаемый источник поэзии Багряны	3
--	---

* * *

Георгий Димов — Людмил Стоянов — войнствующий писатель-гуманист, радатель за жизненно правдивое искусство, за мир и правду в мире (По случаю 95 лет со дня рождения и 10 лет со дня его смерти)	24
---	----

* * *

Мильо Петров — История и художественная литература (О специфике исторического романа)	43
Юлия Николова — Иностранное „звучание“ и его преодоление в болгарской возрожденческой литературной басне	64
Симеон Хаджикосев — Странная одиссея болгарского модернизма	72
Миглена Николчина — Байрон и миф о Прометее (Одна романтическая версия)	86
С. А. Завадски, Л. И. Новикова (Москва) — Искусство и цивилизация	103

Проблемы художественного перевода

Любен Любенов — Типичные римские приемы стихотворного перевода	127
--	-----

Научные сообщения

Боню Ангелов — Современники Паисия	147
Николай Аретов — Рецепция Вениамина Франклина в Болгарии в эпоху Возрождения	155
Маргарита Славова, Цанка Рашева — О функционально-стилистической роли антропонимов в художественном тексте (Наблюдения над „Старопланинскими легендами“ Йордана Йовкова)	163

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР и ФРГ	168
--------------------------------	-----

Обзор

Сабина Беляева — „Йордан Йовков. Нови изследвания“, сборник	173
Николай Даскалов — „Чехи и българи. Културни взаимоотношения“ Зденек Урбана	177
Бисерка Рачева — „Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems“, сборник	178

Редакционный комитет :

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

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

НЕПРЕСЕКВАЩИЯТ ИЗВОР НА БАГРЯНИНАТА ПОЕЗИЯ

ДОРА КОЛЕВА

Дълбоко в мен пулсира
още жив
на творчеството извора. .

В създадената атмосфера на априлско обновление в края на 50-те и началото на 60-те години самотното и дълбоко лирично дарование на Багряна, така чувствително към простора и свободното дихание, изживява истински подем. Вярно е, че още стихосбирката „Пет звезди“ (1953) внесе нови моменти в тематичното и идейно-емоционално обогатяване на Багряниното творчество. Но в стремежа си да се откликне на дати и събития от новия социалистически календар поетесата невинно успяваше да постигне хармонията между поетическия мотив и вътрешната подготвеност за неговото изразяване. Невинаги тематичното новаторство беше обогатено от нейното емоционално присъствие, от личната ѝ развълнуваност.

В стихосбирката „От бряг до бряг“ (1963) отново се срещаме с непосредственото усещане на поетесата за действителността, с неподправеното ѝ пластично чувство, с умението ѝ да сътворява стихове, които звучат като естествено самоизразяване, като думи, изказани в моменти на откровение. Тук са познатите ни лирични теми от предишното творчество на Багряна — за любовта, за природата, размисли за поезията и за родината. Но колко нова и различна е поетесата в тази своя книга. Годипите, изживеният опит са усложнили духовността, вътрешния живот, придали са дълбочина на лиризма. Говорейки за обикновени на пръв поглед неща, тя в същност говори за сложните въпроси на човешкото битие.

Стихотворенията от „Боянски цикъл“ — „Не те измести никой“, „Говоря с тебе“, „Вечер“, „Върхът“ са родени от болката, извикана от смъртта на любимия, но колко богат и многозначен е създаденият в тях поетически свят. Изтъкани от лирическа нежност, от мека светлина на топлина и човечност, тези творби съдържат внушения за нравствената красота на любовното чувство в този жизнен сезон, когато е утихнал пролетният вятър, за способността на човешкия характер да превърне страданието в тиха, просветлена тъга, за умението на душата да изпълва самотата с любими гласове, с човешко присъствие и да се радва на живота. Това са мъдри стихотворения, без външно изразени емоционални изблици, с благородна сдържаност, на която съответствува точната и изцяла лаконичност на стила. Изчистен от тропи, от всичко, което само по себе си привлича вниманието, този стил има само една задача — да изрази чувствата и ми-

сълта. Думите се нареждат спокойно и естествено, а стиховете покоряват с удивителната си красота и хармоничност. Простотата на изразяването, напомнящо обикновен разговор, създава властно и дълбоко впечатление и още повече подчертава изразителната сила на поетическото изкуство.

Непринудената, от нищо не скована естественост на стила обаче е постигната чрез „онази скрита, тайна сложност“, чрез „онези тънки, но силно въздействащи на всеки, който умее да слуша, свойства, отличаващи истинската поезия“¹. В една от най-добрите творби в цикъла — стихотворението „Не те измести никой в тази къща“ — хармонията между форма и съдържание се създава и със самото звучене на стиха. В първата строфа например всички редове съдържат римовата гласна „ъ“, която изпълнява и смислова роля, поддържайки мотива „кът — къща“:

Не те измести никой в тази къща.
И стола ти е празен в моя кът,
и в книгата ми никой не обръща
листа — недонизчетен този път.

Важно значение в звученето на стихотворението има редуването и съчетаването на звуковете „н“ и „т“. Съдържащи се и в заглавието, те се срещат в текста по-често, отколкото другите съгласни звукове. Звукът „н“ отправя към отрицателната частица „не“, към „никой“, а звукът „т“ към „тебе“ — думите, които изграждат основния лйтмотив: „Не те измести никой.“ Тези ключови звукове, които създават звуковия рисунък на творбата, са особено отделени и подчертани в римите. В цитираната по-горе строфа всички римувани думи съдържат звука „т“ („щ“), а в следващата строфа основната римова съгласна е „н“:

Не гледа в лятна вечер никой с мене,
на прага седнал, звездния екран
и никой не поема удивено
букета, рано сутринта набран.

Според Тинянов в семантично отношение е много важно какви звукове се повтарят — „най-голяма семантична важност получават групите на началните звукове на думите“². В случая семантично най-значим е началният звук на строфата, който се подхваща отново и отново вътре в редовете, за да отекне в самия ѝ финал.

В 1-ви и 3-и ред на трета строфа пак се срещаме с римовата съгласна „т“, а оркестровката на римите в четвърта строфа изцяло се изгражда от звука „н“. В пета строфа римите на 1-ви и 3-и ред съдържат звука „т“ („щ“), а последната — шеста строфа, подобно на началната отново го повтаря във всички римувани думи, но този път изведен и в началото на строфата:

Ти с въздуха край мене ме обгръщаш,
в кръвта ми влязъл, твоят пулс тупти —
не те измести никой в тази къща,
в която в същност и не влезе ти.

Анализът открива една закономерност в редуването на основните ключови звукове, но голямото майсторство на Багряна се състои в това, че тази закономерност се осъществява в рамките на естествено изливащия се речев поток, без всякакво насилване на стиховете.

¹ В. Кожин ов. Стихи и поэзия. М., 1980, с. 117.

² Ю. Тинянов. Проблемы стихотворного языка. М., 1965, с. 66.

Повторението като изразително средство в тази творба се извършва и на друго ниво. Началният ред от началната строфа: „Не те измести никой в тази къща“ (който в същност е вариация на заглавието) се повтаря в последната строфа. В началото той се свързва с многозначителните, наситени с емоционалност детайли, доказващи не само материалното отсъствие на любимия, но и красота на техните взаимоотношения. В последната строфа съдържанието на повтаряния израз неимоверно се разширява, израствайки от развитието на поетическия мотив и от новите комбинации със съседните редове:

не те измести никой в тази къща,
в която в същност и не влезе ти.

Именно тук, в поантата, чрез изненадата на парадокса най-силно се внушава идеята за неугасващата сила на онова, което е станало част от човешката душа. Тук получават истинското си осмисляне и конкретните битови детайли от първата част на стихотворението — външни знаци на душевното съдържание на лирическия обект, те са прелели богатата си психологическа атмосфера в душевния свят на лирическата героиня.

Със същия финес на изразяваната поетическа мисъл, със същата съдържаност на лиричното вълнение и богатство на интонационните нюанси се отличава стихотворението „Говоря с тебе“. И тук „говоря с тебе“ означава „с тебе, който си влязъл в душата ми“. Интересно е, че стихотворението е написано в същия петостъпен ямб с прокарани на места пирихии, със същото кръстосано римуване по схемата женска—мъжка—женска—мъжка, със същата дължина на редовете (10—11—10—11), както и стихотворението „Не те измести никой“. Тези две творби са добър пример за връзката между лиричното настроение и ритмичната структура.

В стихотворенията „Не те измести никой“ и „Говоря с тебе“, както и в стихотворенията „Вечер“ и „Върхът“ просветлено звучи темата за природата. Свързани със спомените за преживяното, природните линии предават миналото щастие и горестта от загубата на любимия. И, както в предишното творчество на Багряна, образите „звезди“, „светлина“, „изгрев“ се асоциират с нравственост, с красиви и поетични чувства.

В образа на светлината от стихотворението „Късна вечер“ е намерило отражение съвременното чувствувание на поетесата. По настроение това стихотворение много напомня стихотворението „Вечер“ от цикъла „Къща в полето“ („Сърце човешко“, 1936). И там има устремяване към къщата със светлина в прозорците, но докато този образ звучи по-метафорично, обобщението в сегашното стихотворение е много по-машабно и по-определено:

Някой по пътеката заслиза
към града, потрепващ в светлини,
за да бъде с хората по-близо
с техните — да слее своите дни.

С вродения си усет за осезаемия, чувствено-конкретен свят на природата в стихотворенията „Късна есен“, „В зимна буря“, „Вечер“ Багряна създава изпълнена с движение, звуци и багри живопис. Тя умее чрез обилието на широката гласна „а“, на сонорни съгласни да създаде музиката на прииждащата вечер:

Над моя праг вечерницата слиза
и пред разтворената ми врата
нахлува хлад — от планината бриза.
Как неусетно идва вечерта.

(„Вечер“)

Или чрез алитерацията на „з“ да извика усещане за звънтеж на стъкла: „прозорецът позвънва заледен“, а чрез алитерация на „р“ — асоциация за вой на бурия, за свирене на вятър:

Навън вилнее разярена хала
и три дни вече вихър бял е скрил
на Витоша сребристия профил
зад своите развети покривала.
(„В зимна буря“)

В четвърта строфа на същата творба слуховото възприемане на картината се създава освен чрез звукописа, но и чрез семантиката на глаголите:

Капакът хлопа и фучи коминът,
виелицата свири нощ и ден,
прозорецът позвънва заледен,
балконът стене, под снега заринат.

Въпреки че владее майсторството на стихотворния пейзаж, Багряна не остава само при зримото и осезаемо представяне на природната картина. В поетическата структура тя подбира лириката на природата, но и някаква своя, много съкровена мисъл, предизвикана от природните впечатления, но невинаги в унисон с тях. Стихотворението „В зимна буря“ завършва с изповедни стихове, пропити от топла хуманност, противно на самотата, с която зимата обгражда лирическата героиня:

Но мислиш, че безлюдността тежи ми
или навявя скука и печал?
Светът се е в сърцето ми събрал
и с него тук са хората любими.

Населена е самотата в мене
и стоплена е тя от порив нов
и всичко — скръб, разлъка и любов —
превърща се на песен и горене.

Големите истини за взаимовръзките на личността с времето, с другите хора, поетесата открива, вглеждайки се в собствения си свят, и ги изказва с вътрешно усетени думи, с прозвучала в душата ѝ интонация. Предстоеше ѝ тепърва да насочи обогатения си от годините и от себевглеждането поглед към многообразните факти от жизнената действителност.

* * *

По-яркото навлизане на обективния свят, характерно за поезията на Багряна от началото на 60-те години, набелязва нови движения в структурата на нейните творби. Родени като отзвук от срещите на поетесата с различни хора, факти и явления, това са стихотворения, които носят силата на непосредствените впечатления, на конкретните преживявания. Все повече поетесата не се задоволява само с разкриването на своята чисто лирична емоция, а изпитва потребност да разкаже и свързаното с нея жизнено събитие. Органичното съчетаване на поведствователност и лирика става отличителна черта на нейния поетичен стил.

Но за разлика от произведенията от 50-те години („Продавачката Маша“, „Далечно плаване“), в които също се наблюдава наличието на лирично и епично начало, но структурата все пак се организира от събитийността, тук и композицията, и всички останали компоненти на стила се обуславят от присъствието на поетесата, от нейното личностно самоизразяване.

Дори в такава творба като стихотворението „Уиски с лед и сълзи“, в която се разкрива една човешка съдба, няма да намерим сюжетна описателност. Творбата се изгражда като повествование, но това е пулсиращо повествование, прекъсвано от драматизирани реплики, от словесни повторения, от емоционално-експресивни средства, които подчиняват описателните елементи.

Оригинална особеност на творбата е обединяването в нея на различни речеви форми — повествование за ставащото, съчетано с лирически автокоментар, репликите на поетесата и на другия участник в диалога. Взаимопреходите на различните речеви пластове създават интонационната сложност на творбата, в която също се отразява драматичното съдържание.

Предизвикан от конкретната среща с емигранцията в далечна Бразилия българин, разказът на поетесата за нова България, предаден ту като сказ, ту като пряко разгъваща се реч, е израз на нейното гордо патриотично чувство. Във връзка с постепенното издигане на гласа с патетичното нарастване се появяват анафорични повторения, инверсии, паралелни синтактични конструкции. Лиричният авторски монолог на няколко пъти се прекъсва от риторичния въпрос: „Какво разказвам?“, който изпълнява ролята на композиционен похват, но идва и по линията на градацията. Появяващ се всеки път с нови интонационни нюанси, той предава нарастването на напрежението, подчертава драматизма на поетичната реч.

Лиричният монолог се прекъсва и за да се коментира поведението на героя. Тук поетесата проявява вътрешна деликатност, усет за движението в душевния живот на другия човек. Тя използва похвати от поетиката на прозата, на драмата, за да представи чрез точно отбелязаната поза, чрез вярно уловения жест целия сложен комплекс на неговото преживяване. Драматургичното изграждане на образа се допълва и чрез речта на героя. В съгъстеното време на лиричната изповед се разкрива цялата трагична съдба на човека без родина, на твореца, обречен на загиване, без подхранващите сокове на родната пръст.

Чашата с уиски, в която „две ручейчета бликнали се стичат“, без да губи своята конкретност, прераства в метафора, съдържаща отношението на поетесата, нейното разбиране за драмата на безотечественика. Така в структурата на творбата живите шрихи от индивидуалната човешка съдба се сливат с емоционално-нравствените преживявания на поетесата и с нейната обобщаваща мисъл.

Свързани с някакви конкретни впечатления, служещи като тласък и импулс за творческия процес, стихотворенията на Багряна носят нейната хуманност и етичност, нейната жизнена философия, която се изразява без умозрителност, а като непосредствено чувство и отношение.

Приближавайки се до нещата от живота, поетесата разказва само за онези факти, които са я развълнували, в които е открила онова естетическо зърно, което се родее със собствените ѝ размисли, настроения и мечти. Нейното угаснало жизнелюбие сега се проявява не толкова в поглъщането на нещата с петте сетива, колкото в търсенето на техния смисъл, на истинската им скрита същност, в установяването на родствените връзки между себе си и тях. В резултат на повишеното вътрешно зрение като основно качество на Багрянината поезия започва да се откроява метафоричността. „Метафората, пише В. Виноградов — не е принцип на необичайна словоупотреба, а начин на художествено светооформяне.“³ Тя „се ражда от инстинкта за съпоставяне и сравнение, от първия опит да се осмисли околният свят. И даже не толкова да се осмисли, колкото да се изрази общността с него.“⁴

³ В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 426.

⁴ В. Рождественский. Жизнь слова. М., 1977, с. 116.

Един предмет, едно явление в природата напомня явление в човешката душевност. Така сравнението, което заляга в основата на стихотворенията „Дъбови листа“, „Старата трепетлика“, „Айфеловата кула“, „Облак“ и др., помага да се изрази откровение във връзка с нещо съкровено човешко. Конкретното наблюдение, породило всяко от тези стихотворения, е развърлувало поетесата не само по себе си, а заради това, че нещо подобно е наблюдавала у хората.

Стихотворението „Облак“ израства от образа, възникнал сякаш случайно, непреднамерено подсказан от самия живот. За тази непреднамереност говори повествователният тон, прозаизираната интонация:

Вървах, за утре мислех
и назад не гледах. Но внезапно
огромни черен облак
откъм върха нахлу
и с паст раззината на звяр митичен
подгони слънцето и мене.

Нали аз ходя по земята, кривнах
в пътека пряка и затичах
за подслон.
А слънцето не можеше
от пътя си небесен да се отклони
и него облакът настигна скоро
в размътия небосклон,
обгърна го, погълна го,
смрачи се на земята.

Изобразена пластично в нейната жива динамика, картината съдържа подтекст и богата символна многозначност. От една страна, слънцето и облакът внушават мисълта, че природата също живее изпълнен с драматизъм и напрежение живот, от друга — лирическата героиня отгатва и усеща своето единство с подгоненото от облака слънце. Създават се асоциативни връзки между поведението на слънцето и на човека. С основната си енергия и значителност стихотворението се насочва към края, където слънцето със своята светеща постоянност отвежда в сферата на нравствено-философския размисъл за умението да се устоява на върхлитациите внезапно бури и нещастия и да се излиза от тях с достойнство и опазена вяра:

А подир малко блясна в облаците
врязан лъч
и синна се небето,
и слънцето отново в пътя си засвети,
като че нищо не било —
неуязвено, чисто,
с еднакво грееща лъчистост
— над добро
и зло.

Вижда се как поетесата включва пейзажните елементи в тълкуването на сложни въпроси от човешкото битие. В други случаи тя просто се отгласква от видяното, от единичното, от конкретното и по пътя на асоциациите върви към неговата по-обобщена, философска интерпретация. Така лиричното стихотворение се превръща „едновременно в нещо дълбоко лично и нещо безгранично общо“⁵. Изобразеният обективен свят съществува сякаш в двоен план — като обективна

⁵ Т. Силман. Заметки о лирике. Л., 1974, с. 39.

реалност, предадена живописно и детайлно, и като обагрена от светлината на поетовата душа.

В стихотворението „Лехите“, както много често, поетесата започва с конкретна зрителна картина, която в края на творбата прераства в обобщаващ реалистичен символ, сумиращ цялото стихотворение и хода на неговата основна тема:

Ала след упорит труд,
гръб изправила,
оглеждам чистите лехи
с любов.
И мисля:
стиховете
тъй би трябвало
от плевели да чистим —
с бой
суров.

И в стихотворенията „Айфеловата кула“ и „Гръмоотводи“ от цикъла „Парижки триптих“ като принцип на структуриране поетесата използва асоциациите, които създават допълнителни внушения, за да се стигне до поантата, където се изказва истинската мисъл, онази, заради която в същност е и написано стихотворението.

Като издига на пръв план мисълта в тези наситени със символика и многозначност творби, Багряна съвсем не намалява значението на образа. Без да губи от своята изобразителност, той става само по-изразителен и по-обемен — предава съвсем конкретни впечатления и в същото време внушава по-общи идеи. Образът на вносното цвете — розовата азалия в саксия („Азалия“), което първата зима „нови цветове разтвори“, „но ето залиня през втората, / обори бледи цветовец“ дава възможност на поетесата, без да разсъждава и философствува, пределно пластично, емоционално и конкретно да изрази идеята за съдбовната зависимост на твореца от връзките с родината (същата идея, която се съдържа и в стихотворението „Уиски с лед и сълзи“). Стихотворението се открива със стиха: „Ти питаш за поета? Слушай:“ и отговорът на поставения въпрос се изгражда от съпоставката на картините („А тук видях днес разцъфтели / азалии край твой двор. / Азалии — дървета цели — / далеч, далеч над моя ръст“), от развитието на сюжета.

Като пример за това, как сюжетите и образите все повече стават символични, как стихотворната структура се подчинява на поетическото внушение, могат да се посочат стихотворенията „Кладенец“ и „Върбата“. Това са лирически разкази, предадени с разговорност, която се създава от анжамбани, от диалогически насочвания, от вмъкването на чуждо слово, внасящо допълнителни линии в семантичния рисунок. Съществена функция изпълняват изобразителните детайли — те придават пълнота и достоверност на сюжета, а именно в него се крие идеята на тези творби. Трудното прокопаване на кладенеца „през пластове камък и втвърдена глина“ въпреки наличието на водопровод в двора е метафора на стремежа към изворна чистота и яснота на поезията. А вярната привързаност към върбата, някога „малка резедава вейка“, а сега — „с огромни клони и корона“, в чиято сянка „не пониква нищо“, е олицетворение на съхранената от младостта душевна чувствителност, която поетесата издига като една от най-важните ценности в човешкия живот.

Свързан с духовната зрелост на поетесата, метафоричният образен строй на нейните стихове изразява основни насоки в съвременната българска лирика,

която широко използва метафората като средство за разширяване на своите смислово-изразителни възможности.

Освен стихотворения, в които тръгва от предмета, от факта, от явлението, Багряна пише и друг тип стихотворения, в които непосредно изразява своите настроения, чувства и размисли. В резултат на самовглеждането и самоанализа творбите ѝ започват да се изпълват с въпроси, с антитези, с напрегната драматична тоналност. Дори уподобяването в стихотворението „Трипородна“ изразява по-голямата сложност на погледа и цели не толкова да открие приликата, колкото да подчертае различието. Тази художествена задача определя антитезисното изграждане на всяка част от тричастнокомпозираната творба:

Каква е моята, човешката природа?

Като дървото —

аз имам живи корени в земята,

от нейните съм сокове попила,

от нея идва женската ми сила.

Ала обратно на дървото —

на мястото си прикована не стоя,

а ходя, ходя по земята

и расна, и цъфтя

в многообразието ѝ богато...

Възникващият на три пъти въпрос „Каква е моята порода?“ се свързва с развитието на лиричната мисъл, която в същност съставлява и лиричният сюжет.

Драматичните изживявания в стихотворенията „Крепости“ и „Контрапункт“ също намират антитезисното построяване, контрастните конструкции, дисонанса. В стихотворението „Контрапункт“ противопоставянето като принцип на художествена организация се обуславя от присъствието на две противоположни в смислово и емоционално отношение теми. В първата част звучи темата на страданието и основен лейтмотив тука са стиховете:

Когато съм нещастна, тъжна, болна,

ти не бъди при мене.

В тази част звучи още един мотив: „Привикнах да понасям мъката сама“, който внася в мелодията на страданието живот, тревога, страстно безпокойство. В умението да се надмогне унието и душевната слабост, да се пречисти мъката от всякакъв егоистичен оттенък и да се превърне в „бистри капки“, в просветлено чувство има нещо човешки много прекрасно. Горещите признания, страстите интонации говорят, че душевният огън у лирическата героиня не е угаснал с годините, че изживяванията не са загубили своята интензивност. Цялата първа част се движи по линията на непрекъснатото емоционално нарастване, което чрез анафоричните повторения, чрез паралелно построените ритмични редове върви към своята кулминация:

Ала когато съм нещастна, тъжна, болна,

ти не бъди при мене.

Не искам да прехвърлям

свой товар на тебе.

Не искам спусналата се над мене сянка

да падне и на твоето чело.

Не искам моята угаснала усмивка

да загаси изгрялата под твоите клепачи.

Не искам

монте стени и тебе да потискат.

Не искам.

Като преход към втората част отново се появява мотивът: „Привикнах да понасям мъката сама“, за да се открие още по-силно контрапунктът:

Но тежко ми е
да понасям красотата
и радостта
без тебе.

Емоционалната вълна се понася нагоре — само че сега на крилете на ликувашото радостно чувство. Патетичното нарастване на интонацията тук се постига чрез други средства — чрез акцентите и интонационните лаузи, чрез наслагването в синтаксиса:

В такива мигове бъди при мене,
за да прелея радостта от моето
на твоето сърце,
и красотата,
като кладенци изпълнила
зениците ми —
да видя отражена в твоите,
и песента, от моята уста изхвъркнала —
на твоята да кацне.

Контрапунктното противопоставяне на двете части, всяка от които със свой тон и със своя образност, без да нарушава единството на произведението, му придава особена стройност и изразителност.

В стихотворенията, които се изливат като изповед, като интимен дневник, Багряна разчита до голяма степен на атмосферата. Наситена с вътрешен драматизъм, богата на „контрапункти“ и „светлосенки“, тя поема в себе си съдържанието и проявява скритите, недоизказани чувства. „Страничка от неписан дневник“ — така поетесата е озаглавила една от своите творби, в които пълнотата на чувствата е заменена с тяхното загатване и намекване. Драматизмът в тази творба е спотан в недомлъвките, в многоточието. Интонацията е като при разговор насаме, поддържана и от разговорната фразеология. Нейното движение вярно улавя емоционалното богатство на състоянието — нотки на мъжествена, светла усмивка преливат в паузите — сякаш скрити въздишки, разбиващи редовете. Гъвкав и сложен по настроение и нюанси на чувствата, словесно стихът е изчистен от всичко излишно:

Дълбоко в мен пулсира
още жив
на творчеството извора,
но напоследък все по-често
сърцето ми от скръб е свито
и волята, желанието —
парализирани.
Старая се със всички сили
на разума
да ги преодолявам,
но безсънието...
Не, не,
не съм нещастна,
ала да си нещастен —

и да не си щастлив —
не е едно и също...

В тези творби на нюанси и полутонове Багряна гушира ролята на римата и издига значението на други формални елементи — ударението, паузата, словесното и ритмичното повторение. Външната музика тук я няма, защото поетесата изцяло се съсредоточава в улавянето на живата, трепетна и гъвкава мелодия на чувствата. Истинската музика се постига от звученето на различни мотиви, от тяхното преплитане или противопоставяне, в резултат на което стихотворната структура започва да наподобява „изграждането на една музикална тема от различни инструменти“⁶.

Многозвучието на чувствата, духовната напрегнатост на вътрешния живот се отразява и върху начина, по който Багряна осмисля образа на пътя — един от най-трайните и най-характерологични образи в нейния поетичен свят. В стихосбирката „От бряг до бряг“ този образ, както и свързаните с него: „криле“, „старт“, „летища“, пази своята жизненост и изразява познатата ни ненаситност у лирическата героиня към далечни места и пространства. В стихосбирките „Контрапункти“ (1972) и „Светлосенки“ (1977) образът на пътя по-често започва да се явява с друго значение — като човешка съдба, като ограничено в безкрая на времето човешко време.

И сега лирическата героиня изразява непосредствената си радост от утринното пробуждане, от вълнуващото усещане на жизнената динамика („Будилникът“), но съзнанието, че „днес“ ще е „вчера“, а „утре“ ще стане „някога“ („Обратен страх“), че „клони към своя заник вече траекторията дълга“ на земния ѝ ден („Моя земя“) поражда стремеж към търсене на свой отговор на въпроса за времето, за неговото движение, за неизбежната му непреходност и невъзвратимост. Присъствието на този въпрос придава особен философски оттенък и на творби, чието съдържание се изказва с доверително-изповедна интонация.

Общата медитативна насоченост на текста в стихотворението „Познание“ се дава още от първия стих, който определя емоционалната атмосфера и логиката на развитието на цялото:

Защо нетърпеливо чакам да се съмне
през нощта?

Знам, всяко съзоряване отнема
един от бъдните ни дни.

Знам, всеки ден изгрял, е неизбежно
отправен към нощта.

Знам, всеки час щастлив, едвам усмихнат,
отминал е след миг.

В тази творба също намира израз борбата на различни начала, на различни гласове в човешката душа. Дори в цитирания откъс, с непрекъснато повтарящия се в анафорична позиция глагол „знам“, във вложената в повторението експресивност вече се съдържа и несъгласието. Вътре, в дълбочините на поетическата си душа, авторката протестира против онова, което утвърждава като обективна истина. Горещината на мисълта обгаря живия поток на поетическото мислене, затова и мислите се изказват като открити въпроси:

Но няма ли утра, които вечен изгрев
оставят в нас?

И дни, така обгърнати от слънце,
че не залязват в нощ?

⁶ Т. С. Е л и ъ т. Традиция и индивидуален талант. Варна, 1980, с. 92.

И часове, дори минути, равни
на вечността?

Антитезисното изграждане се основава на издигането на едно друго виждане за времето — на логическите, на обективните истини поетесата противопоставя своето изстрадано познание, на обективното време — човешкото време с емоциите, с мислите, с интензивното живеене. Тя издига значимостта на пълноценния миг, разширявайки неимоверно неговата временност:

Дордето бие в мойта гръд несменният
 часовник на кръта,
нетърпеливо ще очаквам съмването
 през нощта,
ще изживявам в дните си човешки
 векове,
галактики, вселени ще узнавам
 в земния ни свят —
тъй както птица на земята кашнала,
 небето пие от реката.

Образът на птицата е метафора с голямо философско съдържание. Чрез него поетесата изказва чувството си за безпределност и в същото време за интимност, за близост до макросвета. И в най-голямото, и в най-малкото тя може да дотува диханието на вселената, и в най-краткия миг — протичането на цели галактики. В идеята за възможността на човека да измерва обективното време със собствените си субективни представи, в утвърждаването на значимите, пълноценни изживявания като смисъл на живота се състои истинското „познание“, вложено в творбата.

Още в стихотворенията от „Вечната и святата“ (1927) Багряна благославяше интензивно изживените мигове и клетвено се вричаше, че ще ги съхрани завинаги в душата си. Сега, когато се изнизва дългата сложна верига от отношенията и с действителността, с хората, със самата себе си, тя се обръща назад, за да види със сегашното си обогатено зрение смисъла на онова, което е било.

Някогашното пътуване в пространството сега се заменя с устремяване навътре — към пространството на духа. Така темата за пътя органично се свързва с образа на паметта. Чрез паметта, която е връзка на времената, хранилница на всяко минало, Багряна изразява верността към себе си и към преживяното. Заглеждането в миналото — преди всичко в онова, което е свързано с младостта, с любовта, със светлите начала на живота, съставлява действеният фон на много от нейните нови стихотворения. Това са творби, в които поетесата проявява своето усложнено от годините виждане за действителността, когато реалността на преживявания момент напомня с нещо миналото или пък го извиква по пътя на контраста. В резултат на отиването от сегашното в миналото и от миналото в сегашното се създава тяхното многогласово вътрешно звучене.

Особеностите на поетичния строй в стихотворението „Двойно виждане от един зимен прозорец“ се свързват именно с такива промени в темпоралните планове. Началото въвежда в наситена с многозначност и символика атмосфера:

Обрамчена в прозореца, сега
е черно-бяла графика на зима.
Седя сама и гледам. Не с тъга,
а с обладаната непримиримост
и онова спокойствие наглед,
каквото има много по света,
каквото е в реката с лед покрита,

и от каквото е сърцето свито.
Балканът вдига бели рамене
и хоризонта ми сега препречва,
непроменен и променен —
за мене недостъпен днес, далечен.

Зимният сезон се асоциира със зимата в човешката душа, със самотата. Сложното изживяване намира израз в оксиморонното съчетаване („обладаната не-примиримот“), в уподобяванията, съдържащи намеси за същността на нещата, различна от тяхната привидна видимост. Загатват се състояния, които поетесата е прозряла освен у човека, но и в природата. Създава се мелодия, в която прозвучават драматичните нотки на подтекста. Не толкова благозвучни, колкото смислово акцентуване е целела да постигне поетесата с римата „сега“ — „тъга“.

Във втората строфа чрез наречието „днес“ отново се подчертава настоящият момент, когато хоризонтите навън се стесняват — един мотив, срещащ се и в други творби на Багряна. Богат смисъл се съдържа в противоречивите определения „непроменен и променен“ — „непроменен“ — като обективна реалност и „променен“ — като пречупен през сегашното виждане на лирическата героиня. Обособявайки тези думи в отделен ред, придружен и от интонационна пауза, поетесата още повече подчертава вложението в тях драматизъм.

Сегашната статика по пътя на контраста извиква спомена за миналата динамика — отгук това „двойно виждане“ на сега и някога:

А беше лято. Горе, обгорели,
преодолеи стръмнина и висота,
в миг занемяхме ний, отвъд съзрели
чак дунавската сребърна черта.

Премияването в миналото време е свързано не само със смяната на глаголните форми, но и с промени в интонацията и тембъра. Звуковите повторения (групата „ре“ — „ер“ се среща шест пъти в строфата) и точните рими засилват усещането за пълнотата на някогашното изживяване. Такава е функцията и на наречието „чак“, поставено в началото на реда, и на многоточието, създаващо възможност за излизане на чувствата извън рамките на произведението.

Новото връщане към сегашната картина оставя на пръв поглед впечатлението, че поетесата произволно вмъква всичко, каквото вижда в нея. Като че ли няма нищо общо, като че ли встрани от лиричното ѝ самоизразяване е този „човек, закрачил сам в снега напреко“:

Чернее се сред бялото поле
човек, закрачил сам в снега напреко.
На смърт и на живот ли се е клел,
че тръгнал е без път и без пътека?
Към спирката навярно той върви,
ами дали не е заминал влакът.
Потънал в сняг, от вятъра превит,
ще стигне ли? Дали ще го дочакат?

Речевият поток се накъсва от въпроси, от паузи, които издават емоционалното напрежение. Събуденото някогашно чувство извиква съпричастност към чуждото изживяване — създава се вътрешна близост с бързания в снега непознат човек. Асоциативно се свързва този устремил се „без път и без пътека“ човек с онова лято на също такова устремяване. Вижда се как сложно обрства със сюжетни моменти, с асоциативност лирическият изказ:

И спомням си как тичахме в зори
през същото поле да сварим розобера.
Ти първия откъснат цвят ми подари.
Отдавна ли то беше или вчера?...

В тази творба нещата не се доизказват или по-точно всичко се изказва с отделни наподобявания, с асоциативни посочвания. Поетесата не само говори с намеци, но оставя много от съдържанието зад сцената на лиричното действие. В тази недоизказаност се проявява съдържаността и благородството на характера, особената дълбочина на душевното съдържание. Спокойната овладяност на речта се съчетава с детайли, създаващи атмосфера на вътрешна развълнуваност:

Напразно върху снежното море,
дърво безлистно мятат черна мрежа.
Самотна птица само миг ще спре —
за отдох — и ще продължи летежа.

А пред разсъмващото се стъкло
тогава ти се люшкаше зелено
и птици пееха от всеки клон...

Сега е черно-бяла графика пред мене.

Интонацията е побрала в себе си остротата на сегашната болка и тихата радост от спотаените спомени за щастливата любов. Преходите от единия временен план в другия взаимно се поддържат и усилват и това насища текста с движение, с вътрешна динамика при една пределна уравновесеност и хармонична стройност на композиционното построяване. Откритият интонационно и графично финален ред, където отново се появява прозвучалият в началото мотив за двойното „черно-бяло“ очертание на настоящето, придава пръстеновиден характер на композицията и подчертава емоционално-смисловата завършеност на творбата.

Спомените понякога се представят метафорично като сънища, приближаващи се до своеобразна алегория. В стихотворението „Сънища от различни времена“ срещата на миналото и настоящето се осъществява чрез алегоричната форма на съня. Някогашният сън е метафора на копнежа по свобода, по пространства и звезди, по „всичките съзвездия на зодиака“. Неговият съдбовен смисъл извиква сегашното лирично външение, сегашната оценка на поетесата, която откроява истинското място на младежкия сън в потока на своето човешко време.

Сегашният сън е лирична форма за изразяване на сегашното душевно състояние, за извеждане наяве онова, което е скрито в дълбочините на човешката личност. По логиката на чувствата тези „сънища от различни времена“ се оказват взаимно свързани. Времето на младежки мечти и пориви е оставило своите светли следи в душата — те трансформират сегашната самота и я превръщат в усещане за близост, за продължаваща през годините взаимна любов.

Отиването в спомените предполага наличието на сюжетност — като на сцена се мяркат на плаката на паметта отделни епизоди и детайли. Характерна особеност на сюжета в тези творби е неговата фрагментарност, набелязването на най-необходимите сюжетни звена. Извор на лиризма тук е не само някогашното събитие, но и останалият в душата негов отзвук, емоционалният колорит на преживяването, атмосферата, смисълът на онова, което е било. За поетесата е важно не да опише събитието, а да предаде онова, което е свързано с чувствата. Затова събитието се отразява опосредовано — като повод за размисъл, за лирично преживяване.

В стихотворението „Колко бяха слънчевите дни“ още преди да са въведени сюжетните елементи, вече звучат драматичните нотки на рефрена, изразяващ сегашната оценяваща позиция към миналото:

Не, нямаше класическо единство — ни на място,
ни на време,
ни на действие.

Сюжетните епизоди, чиято функция е на опорни образи от живота, пазят своята жизнена достоверност, но съдържат и символен подтекст. Именно по пътя на скритите символни планове образът на малката Ботичелева Венера от работната маса на любимия се оказва в един асоциативен ред със смисъла на следващата строфа:

Ний тръгнахме да търсим красотата
в живота и света
из планини, морета, градове.
Едва не ни затрупа рухваща лавина.
Едва не ни удави морска буря.
Едва не ни отрови пушек столичен.
Една вълна от взривна детонация
изхвърли ни далеч —
на северно
крайбрежие.

Сюжетното описание за преживяното на северния с репликата на местните жители: „Тук има всичко двайсет дена слънчеви в годината / и вий попаднахте щастливо / в тях“, която в създадената атмосфера на асоциативни напластявания също придобива символно значение.

След всеки епизод на красиви чувства като възвръщане към една и съща повтаряща се нота, като драматичен мотив на съдбата звучи рефренът. Чисто лирическо средство за композиране, той съгласява лиричното настроение, усложнява общата мелодия. Както пише Жирмунски, „възвръщащите се лайтмотиви с тяхното повторение на някои образи и звукове е лирически похват, извикващ смътно душевно вълнение, някаква еднообразна окраска на цялото стихотворение“⁷. В творбата на Багряна всяка следваща поява на рефрена звучи с мощно усилване, за да се влее в драматичната тоналност на последната строфа:

Когато се завърнах в къщи сам-самичка
с една зелена всичица, която се подаде
изпод захлупилия те завинаги капак,
две мисли само бяха живи
вдън съзнанието ми:
— Защо не взех от масата ти малката Венера Ботичелева
да я положа на сърцето ти,
за да пребъде вечно с тебе
Красотата. . .
И още:
— Колко дни в живота ни са слънчеви?

Отново в самия край се повтаря мотивът за слънчевите дни, но на друга степен, в друго смислово качество — като обобщаващ въпрос, който не затваря композиционно творбата, а задълбочава нейния смисъл, хвърляйки обратна светлина върху предишните строфи. Слънчевите дни от конкретния жизнен пе-

⁷ В. М. Ж и р м у н с к и й. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1972, с. 165.

риод пораждат по-общия размисъл за човешкото щастие. Така чрез спомените, чрез тяхното преливане поетесата изгражда лирико-философска творба, възплаваща в себе си задушевно чувство и дълбока мисъл.

В стихотворения като „Почти романтична лебедова балада“ и „Балада за котвата“, верижната реакция на спомените⁸ се задвижва от отправната точка на първоначалния образ, съдържащ в себе си зърното, от което израства творбата. И тук нещата се казват чрез намека, чрез сбития символ. Въпреки наличието на сюжет дълбокият смисъл на тези творби се съдържа не в сюжетните решения, а в сложната система от метафори и асоциации, в самата поетическа образност. Идеята за трайността на голямото чувство в „Балада за котвата“ се съдържа освен в сюжета, но и в метафоричния образ на котвата, чието истинско значение се проявява на основата на асоциативните връзки. В „Почти романтична лебедова балада“ отделните фрагменти, от които се състои сюжетът, се обединяват не толкова от тяхната хронологическа последователност, колкото от вътрешното психологическо развитие, от излизащата от дълбочината на душата лирическа струя. И тук във връзка с наслаждането на явления от различни временни пластове се сменя тоналността. Най-напред звучи музиката на мечтата, на някогашните девически копнежи, обагдени от поетическия образ на лебеда, на първия пламенен стремеж към идеала. Създадено е усещане за очарованието на първото чувство, а след това и за тревожния смут при сблъсъка с първите по-значими въпроси, за сепването при първата черна вест. Идеята за диалектичното единство на доброто и злото, на радостта и мъката в „езерото лебедово на живота“ се оформя от взаимодействието от различните линии, от асоциативните сближавания и отгласвания, на които съответствуват усложнените ритмико-интонационни и графични отношения на творбата.

В „Почти романтична лебедова балада“ както и в останалите балади — „Балада за котвата“, „Иманярство“ — събитието и преживяването, действието и чувствата взаимно се поддържат и си взаимодействуват. Това взаимодействие Н. Гринберг сочи като „задължителна, важна черта на баладата на нашия ден“⁸. В „Балада за котвата“ и в „Почти романтична лебедова балада“ поетесата е участница в действието, а в „Балада за равновесието“ отношението ѝ към събитието непосредствено се изразява. Въпреки че във всички тези творби няма някаква загадъчност и тайнственост, налице е „главното отличие на баладата, нейната движеща сила: преживяване, сято със сюжет, разкрито в сеплението на характерите и събитията“⁹. Като намалява ярката сюжетност, характерна за класическата балада за сметка на повишения лиризм, на субективното присъствие, Багряна придава съвременен характер на баладичния жанр.

* * *

Виждането за живота, от една страна, като безкрайно течение и видоизменение, а, от друга — като съхранение на възникналите в това течение форми: чувства, отношения, съдби, трайно присъствува на всички етапи от творческия път на Багряна. Още в стихотворенията „Потомка“ и „Пенелопа на XX век“ тя изразяваше мисълта за зависимостта ни от нещо, което миналото е закодирано дълбоко в нас.

Размисълът за непрекъснатостта на чувствата, за непреходността на живота довежда поетесата до по-голямата композиция на поемата. В лиричната поема „В стария град“ („Светлосенки“) тя осмисля темата за родителите, за собствените им корени и съдба в светлината на идеята за вечно движещия се временен поток.

⁸ Н. Гринберг. Три грани лирики. М., 1975, с. 90.

⁹ Пак там.

Творбата се състои от отделни стихотворения, които пазят своята самостоятелност. Стихотворението „Ключът“ например се появява още в стихосбирката „Контрапункти“. Въпреки тази самостоятелност и по-свободното си разположение стихотворенията притежават вътрешна логика и целесъобразност, съответстваща на основния замисъл.

Структурообразуващо ядро в поемата е лиризмът, субективното личностно присъствие, което сближава времената и откроява сегашното време като течащо и диалектично, като съдържащо в себе си корените на миналото, но и онова, което ще бъде пренесено в бъдещето:

Странно се преплитат времената!
Минало, сегашно, бъдеще,
едновременно съжителствуват в мене
в непрекъсната
познато — непознато
настояще.

Събитийната страна на поемата е свързана с връщане в 1892 г., когато „бил сключен младият съюз догробен“ на родителите на поетесата и в клетката на бъдещото ѝ сърце бил вложен „ключа невидим / и съдбовен — ключа на любовта / и на поезията“. Автобиографичните моменти се преплитат и с темата за младостта на родината, за първите необикновени събития след „мъртви пет столетия“, което придава по-голяма мащабност на художествения замисъл. И въпреки че събитийността създава структурната цялост на творбата, не тя сама по себе си е важна за разкриване на идейното съдържание, а нейното пречупване през възприятията на лирическата героиня и на нейната майка. В творбата има значение най-вече онова, което е свързано със сферата на чувствата. Разказите на майката, изградени от нейните поетически, чисти и изпълнени с простодушна непосредственост думи, са въведени именно за да се получи по-осезателна представа за нейния вътрешен живот, за емоционалната ѝ отзивчивост.

Вглеждайки се в образите на своите родители, поетесата изтъква онези техни черти, които осъзнава като присъстващи у себе си и чрез които се стреми да обясни собствената си същност. Тя ни среща не с два излинали портрета, а ни докосва до живото очарование на тяхната душевна чистота, до онова сияние на доброта и обич, което и сега ѝ свети. От романтичния акростих, оставен от бащата на гърба на сватбената снимка, от умението на майката да се учудва и захласва авторката извежда началните линии на своето поетическо дарование.

Атмосферата на някогашния уют така конкретно оживява в творбата, сякаш поетесата не се връща към миналото, а то живее в нея. Майчините разкази за пръв път са пробудили у бъдещата авторка усещането за магнетичното въздействие на порива към непознати и неподозирани светове. Те са я научили да възприема живота като безкрайно чудо. Още оттук водят началото си особено-стите на нейната духовна енергия, на нейното въображение, превърнали се в творчески потенциал на личността. Чрез вълнуващите и живописни разкази на своята майка бъдещата поетеса е усетила как паметта и чувствата могат да възродят отишлия си живот с целия колорит на неговото трепетно, реално съществуване, да пресътворят пространството на отминалото време. И ако тези разкази са живи в нейната душа, то е защото са извикали съпреживяване, утаило се дълбоко в емоционалната ѝ памет. Майчиният глас се съпровожда от лирическите вмъквания на поетесата, издаващи присъствието на някогашното дете, което разтваря сетивата си за заобикалящия го свят и за човека, намиращ се на значителна временна дистанция:

Как пламнаха страните ти,
как светнаха зениците ти разширени,

когато заразказва за балона, мамо!
„Пристигна в Пловдива ни стар
с балона си „Ла Франс“ Йожен Годар.
(Научи всеки пловдивчанин френското му име.)
Вълнение голямо!
В деня, когато трябваше балона да се вдигне,
отрано бе наоколо непроходимо.
Мнозина казваха, че от мерак нощес не мигнали,
дошли в зори да гледат пълненето на балона.
— С какво? — запитвам плахо мама.

Образът на майката се възприема и като възплъщение на народния дух, на народната любознателност и стремеж към новото, особено силен в тези първи години след Освобождението.

Чрез „радара“ на паметта поетесата възпроизвежда именно тези разкази — за Пловдивското първо изложение, за пускането на френския балон, защото изживява аналогични на майчините си чувства. Балонът, бележещ чертите на предишната историческа епоха, сега е заменен с изкуствения спътник и първата ракета „в девствения космос полетели“. Времето се е придвижило, а заедно с него и болезните на живота. Онова, което се съхранило от миналото, пренесено от майката у дъщерята — това са чувствата, удивлението пред открителството, пред чудесата на живота.

В стихотворението „В безкрая на времето“, което изпълнява функцията на обобщителна поанта, поетесата издига като смисъл на временния поток мечтите, устремя към знание, неизразимата сила на творещата човешка мисъл, „незримото начало на нашия безсънен дух“:

Но винаги по нашата земя ще има
човеци, жадни всичко да познаят.
И все ще има някой, може би безимен,
изправил се на хълма да мечтае,
с поглед, полетял
в безкрая. . .

Тръгнала от конкретния размисъл за собственото си родословие, поетесата достига до изводи за трайното и непреходното в безкрайната жизнена променливост.

На бързотечащото време, на превращенията в историята и в съдбините на човечеството Багряна противопоставя възпътената в изкуството човешка памет. В стихотворението „Ливански кедрѝ“ тъжният размисъл за неотменната власт на времето, предизвикан от срещата с постепенно изчезващите наследници на хилядолетния кедров род, в края на творбата се заменя с твърдо изразена убеденост:

Но не. Не всичко „Суета сует“ е. —
Останаха завинаги легендите
и мислите за мъдреците,
и „Песента на песните“
за любовта човешка
песните.

Чрез съхранения в изкуството душевен опит Багряна усеща близостта си с отминалото, с древното, с онова, което вековете вече са превърнали в пепел. В тази творба тя проявява своята творческа изобретателност, използвайки смисловото значение на стиховата графика. По своето външно разположение стихотворението напомня обърнат кедръ. Във връзка с това обстоятелство поетесата

споделя: „Когато бях в Ливан, аз дълго гледах тези кедрни, а после, когато пишех, те отново изпъкнаха в съзнанието ми. Най-напред дойде първият стих, първата строфа (както най-често е при мене) и после цялото стихотворение се получи във вида, в който го знаете. Нямах предварителна задача така да го разположа графически. Първата строфа ми продиктува по-нататъшното графично построяване. Според мене графиката също има смисъл. Аз обичам поетическата идея да се центрира графично — като се види стихотворението напечатано, то да има своя фигура.“¹⁰

У Багряна графиката никога не е била самоцелно средство. Още в стихотворенията от 30-те години тя я използваше като изразителен елемент, който носи определена смислова натовареност. В нейните нови стихове, където разположението на думите се подчинява предимно на интонацията и паузите, графичните средства стават едни от обикнатите формални елементи.

Както свидетелства и самата потеса, при написването на стихотворението „Ливански кедрни“ тя не се е интересувала от външната, чисто зрителна форма на творбата. В основата на графичното изграждане е стоял стремежът най-вярно да се уточни движението на интонацията. Еднотипни по своя строеж, строфите започват повествователно, като всеки следващ ред идва с известно скъсяване в сравнение с предходния, което води до забавяне темпа на стиха. Постепенното утихване на интонацията в края на всяка строфа се свързва с тъжните рефлексивни настроения и със завършването на синтактичния период. От друга страна, поставените в по-късите редове важни за изразяването на съдържанието думи по-осезателно се отделят и подчертават. Като резултат на такива художествени цели, а не като първопричина се е получила конфигурацията на текста, която допълнително акцентува темата.

Своето разбиране за изкуството като памет за минали събития, като увечковечени човешки чувства Багряна изрази още в цикъла „Венеция“ от 30-те години. В новото ѝ творчество интересът към тази тема се обогатява от лично вълнуващите я въпроси за връзките между минало и настояще, за уроците, съдържани се в изкуството на всички онези „бедни

безизвестни и безименни
зографи и поети,
записали
по каменните сводове и стени
послеписа на миналите
и пролога на днешните ни
дни.“

(„Малка пещерна поема“)

В стихотворението „Боянското чудо“ Багряна разказва своите естетически принципи, без да ги декларира, без дори да ги прави тема на стихотворението. „През мъглата на дълги столетия“ преминава светлият лъч, изпратен чрез изкуството от далечния предшественик, за да огрее сегашния творчески път на поетесата. Винаги когато е обхваната от тревога, от осъмняване в творческите си сили, тя идва в църквата, за да усети диханието на пресътворения някогашен живот, да намери нравствена и духовна опора за себе си, за собствените си творчески вълнения, за верния път в изкуството. Преживявайки художествената ценност на фреските, тя се докосва до света на зографа, до неговата творческа фантазия, чийто свободен полет не познава рамки и канони. Много родствен ѝ е този безимен творец с вдъхновената си и жизнерадостна философия, с възхвалата на живия живот, с дръзновението в онази далечна епоха да издигне обикновените хора до пиедестала на небесни светци. Във връзка с народа Багряна прозира

¹⁰ Из личните ми разговори с Елисавета Багряна.

извора на онази могъща творческа сила, която движи ръката на неукния майстор, която го кара да вижда и мисли по новому, за да създаде изкуство, така трайно насочено към бъдещето. Творбата завършва с личен извод, с мисъл за себе си и това придава значимост на поантата:

И преминала прага,
усещам аз твърдата почва —
и пред себе си виждам
път прав
и огрян
да започва.

Чрез характерното за поетическото светоусещане на Багряна противопоставяне „тъмнина — светлина“ получава вълнуващо разкриване големият проблем за приемствеността в изкуството.

За силните вътрешни импулси, които боянските фрески са породили у Багряна, говори и една от най-новите ѝ творби — стихотворението „Боянска сага“.¹¹ „Когато преди повече от двацет години написах стихотворението „Боянското чудо“, знаех, че ще напиша творба и за Десислава, споделя поетесата. — Появиха се произведения от други поети, но аз не бързах. Това, което казвам в „Боянска сага“, не е измислено. Преживяла съм го като свой живот.“

Багряна дълго носи сюжета в себе си, докато изкрystalизира онова най-важно като мисъл и прозрение, което фреските са пробудили у нея. Затова „Боянска сага“ се възприема като много интимна и съкровена творба, като лирико-философска изповед, сътворена с онази вгълбеност, умна съсредоточеност и сърдечна топлина, както това е характерно за нейните най-хубави късни произведения.

За Багряна миналото не е музейна старина, а човешки чувства, страсти, труд, вдъхновение. И тя не се стреми художествено да преработва легендата, а да съживи миналото, вместирайки и себе си в него. Така поетесата сякаш заживява в два плана — в реалността и в сътворения от нея поетически свят.

Интерпретирайки в „Боянска сага“ по своему сюжета на фреските, Багряна търси връзките между времената в сферата на чувствата, както и на отговори, свързани с природата на изкуството и неговото място в живота на хората. Пречупването на легендата през собствения духовен опит на поетесата, през лично вълнуващите я въпроси е определило структурната сложност на творбата, побрала в себе си изповед, размисъл и епични фрагменти, представени като сън, като субективно видение. В същност цялата композиционна структура е преодоляване на епичния сюжет, защото движението тук е навътре — към вглеждане в собствената душа, към онова субективно осветление, което получава епическият образ. Оттук и скритият подтекст, който свързва миналото със съвременността, с личните преживявания на поетесата.

Първата част има значение на лиричен пролог, в който чрез образа на секвойата — символ на прекрасното и непреходното — се утвърждава идеята за вечността на изкуството, на българската красота и творческа мощ. Тук в сенчестия парк на старата Боянска църква, „където виреят само трайните неща“ в легенда, в боянска секвоя се е превърнала и тя, „душата и сърцето на Бояна

без царство и престол царица,
без ореол светица — Десислава.“

Лиричното обръщение: „Легенда моя, / загадка моя, / обич моя“ не е само художествен похват, а изблик на чувство, идващо направо от душата на поетесата, където е вратнал тревожно вълнуващият образ на Десислава. Непо-

¹¹ Литературен фронт, 28, V. 1981 г.

средственото интимно обръщение е насочено не към античния образ, а към живо същество, към онази лирична същност, която поетесата отгатва у изобразената от художника Десислава.

Прологът, чиято нарастваща емоция нахъсва речевия поток, прелива във вътрешно напрегнатите и в същото време съдържани редове на втората част. Тя е изградена в шестостишни строфи с дълги редове, съответстващи на създаденото тук медитативно настроение. Ямбичният размер е проведен със значителни отклонения от силаботоничната система, в които също се отразява душевното състояние. Вместо художествено описание на въздействието на фреската тук се разкрива самото нейно съпреживяване, трепетното човешко вълнение, родено от допира с оживелия живот в изкуството. Защото какво друго, ако не израз на топъл пулсиращ живот е това непрекъснатоменящо се изражение на лицето, което създава у поетесата усещането за невъзможност да го обхване, да го обзоре с ума и с душата си:

Веднъж кръвта в страните ти прозира,
друг път си сякаш излиняло бледа...
за миг в зениците ти грейне лъч надежден
и тънък намек за усмивка нежна,
но в стиснатите устни потушена,
усмивката умира неродена.
Уж вечно съща — млада и красива,
а нова, непозната все откривам...

Съпреживявайки вложеното във фреските изкуство, Багряна се вълнува от онези тайнствени въздействия, които се крият в особеностите на формата, от това, как със строга пестеливост на средствата творецът е успял да вложи в образа толкова душевен финес, красота и поетичност. Като истинско изкуство по пътя на намеците, на недоизказваното фреските дават простор на въображението, вълнуват мисълта.

В своето откритие за Десислава Багряна остава вярна на себе си, търсейки драматичните аспекти в жизнената съдба. И тук, както и в цялото ѝ творчество, главен обект на поетическо внимание е вътрешният човешки живот, движение то на чувствата. Като Леонардовата Джоконда Десислава е прекрасна в своето женско достойнство, но поетесата се вглежда в стиснатите устни, потушили нежната усмивка, в бездънните дълбини на очите ѝ, където се спотайва мъка. Колко подчертано българска е тази „люта мъка — за рожба от мене родена“, „мъка — нито казана, нито споделена“. Поетесата представя съвсем зримо картината, която рисува въображението ѝ, но ролята на пластичните детайли не се изчерпва с тяхната изобразителност — те подсказват за сложното изживяване, което поетесата отгатва у Десислава. В картината е вложена и личната развълнуваност на авторката, която се проявява в късите изречения, във въпросите, в експресивния характер на повторението: „стои вън — бледа, бледа“, в множеството от многоточия. В образа на Десислава Багряна е видяла чертите на българската душевност — свенлива нежност, външна смиреност, но с дълбоко вътрешно изживяване на чувствата.

Идейното съдържание на „Боянска сага“ е обогатено и от идеята за съюза между любовта и изкуството. Ако образът на Десислава е най-яркото постижение на зографа, то е, защото е рисуван с любов, с вдъхновена ръка — внушава поетесата. Втрещено, сякаш безумен я гледа той, за да пренесе възторга си в картината, да го превърне в кротка благодатна светлина, която струи от чистотата на линиите, от благородството на багрите. Пресътворена по законите на изкуството, което превръща мигновеното във вечно, а личното в общозначимо, Десислава престава да бъде само жена на Калоян и се превръща в синтез на българ-

гарски характер, в общочовешки образ на женственост и красота. И сякаш за да потвърди неотслабващото си въздействие пред загадката на нейното обаяние и за да придаде единство на художествената цялост, поетесата повтаря лиричното обръщение от пролога, извеждайки го до степента на прославата:

Цял живот те диря
и все не те намирам.
Легенда моя,
загадка моя,
обич моя,
бойнска безсмъртна секвоя,
„Джоконда“ българска моя.
Десиславо,
българко моя —
слава!

Силното чувство за вътрешен ритъм на построяването, за оптимална пропорционалност е помогнало на поетесата да създаде хармонична и стройна творба. Вложената в нея идея за силата на изкуството, което надживява своя създател и пренася далече във времето неговия дух, не е чужда и на предишното творчество на Багряна. В стихотворението „Пролог“, с което се открива стихосбирката „Сърце човешко“ (1936), тази идея е породила горестните интонации, своеобразието на интонационното построяване. Появилият се във втора строфа мотив за творческия огън звучи като гореща молба, изразена чрез анафоричните повторения, чрез метафорично-образните напластявания, чрез повелителните глаголни форми:

Ти само, огън горящ в моя дух, не загасвай,
ти само, извор клокочещ в сърцето, не спирай,
ти само, обич, която мистично опасваш
моя живот — до последния миг не умирай!

Във финала на стихотворението строфата отново се повтаря, но вече променена във връзка с преминаването на чувството от молба в дълбока убеденост:

Ти, огън мой, ще гориш и след мен в духовете,
ти, извор мой, ще клокочиш в сърцата без грях,
ти, моя обич, в очите младежки ще светиш,
с техните устни ще пееш — и аз ще съм в тях!

С тази вяра Багряна преминава през годините своя „и дълъг, и тъй сложен“ път, пазейки поетата от прдшествениците „парола“, която „отключва сърцата, / ръка братска подава в беда / и запалва усмивка в сълзата“, за да я предаде на другите, които вървят след нея в същия този път — пътя на любовта и на поезията.

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ — ВОЙНСТВУВАЩ ПИСАТЕЛ- ХУМАНИСТ, РАДЕТЕЛ ЗА ЖИЗНЕНО ПРАВДИВО ИЗКУСТВО, ЗА МИР И ПРАВДА В СВЕТА

(По случай 95 години от рождението и 10 години от смъртта му)

ГЕОРГИ ДИМОВ

Само до преди едно десетилетие ние бяхме привикнали години наред да срещаме и виждаме внушителната, малко поприведена сякаш от товара на години-те фигура на Людмил Стоянов да се отправя към някое от културните и научни средища на столицата, за да участва на заседания и обсъждания, да се въздържа на трибуните на митинги и събрания, за да утвърждава и защитава национални и общочовешки истини. Бяхме свикнали да чуваме мъдрото му слово при чествувания на наши и световни първенци на духа, да възвестява принципи и идеи за социално добруване и духовно възмогване, да призовава на борба в името на правдата и прогреса, на мира и международното сътрудничество, да обвинява и заклеймява новите апологети на войната и на всякакви антихуманни теории. И винаги гласът му бе звучал с една естествена топлина, със заразяваща искреност, но властно и убедително, безапелационно, щом се касаеше да се защитят културата и цивилизацията от попълзновенията на всевъзможните рушители на сътвореното от човешкия дух през вековете. По набразденото лице на каления в десетилетни схватки с тъмните реакционни сили у нас и в света писател, в проникателния му поглед, в многозначителните му жестове, в покоряващата му усмивка се бяха отразили сякаш мъдростта на историята, изпитанията и прозренията на художника и общественика, слели се в едно единство, за да ни оставят уроци, така поучителни и необходими и в наше време.

Все такава обаятелност излъчваше личността на Людмил Стоянов и когато се намираше в приятелски кръг, в близка среда, където се водеха разговори за националната ни литература и култура, за световната цивилизация, за онези животрепцящи въпроси на нашата съвременност, с които той неотстъпно живееше. Те бяха станали за него насъщна храна, духовна потребност. И тогава пестеливите му думи излъчваха увереност и готовност да се вслушва в другите, създаваха атмосфера на взаимно доверие и откровеност. Присъствието му сякаш уважаваше, налагаше се и тогава, когато мълчеше и само с поглед и усмивка издаваше, че участва в разговора. А когато разговорите понякога биваха с принизен духовен градус, когато минаваха на банални теми от ежедневието, тогава писателят като че ли се затваряше в себе си, за да се потопи в размисли и съзерцания, устремен към нещо по-значително, готов да се включи отново, щом събеседниците минаваха върху теми с по-творчески характер.

Ето някои черти, с които и сега изплува в съзнанието ми физическият и духовният образ на Людмил Стоянов, с когото имах възможност отблизо да

общувам, и то при различни външни обстоятелства и психологически състояния през последните 25 години от житейския му и творчески път.

А, струва ми се, че малцина са онези наши писатели, чиято житейска и творческа съдба да е толкова поучителна, и то в много и различни насоки. Тя наистина ни предлага уроци, навежда ни на размисли по въпроси и от идейно-творческо, и от обществено-политическо, и от културно-естетическо, и от хуманитарно-нравствено естество.

Делото на Л. Стоянов ни прави съпричастни на едни от най-актуалните и съдбовни проблеми, които са занимавали умовете, вълнували са сърцата, тревожили са съвестите на творческата ни интелигенция, на народа ни, на прогресивното човечество — проблеми, които са определяли главните социални и духовни координати на неговата съвременност, а продължават да бъдат все така тревожни и в наши дни. Писателят буквално изстрада много от ония процеси, които съпътстваха социално-политическото и културно-естетическото ни съзряване, за да се утвърди като войнствуващ хуманист, прозрял повелите на своето време, отдал цялата си неукротима интелектуално-творческа енергия, за да сочи пътища, извеждащи към голямото изкуство, към осъществяване на най-светлите идеали на прогресивните хора, към пълното тържество на ония принципи и идеи, към които бяха устремени погледите на изтерзаното и изнурено човечество. На тези исторически съдбовни повели той служи в продължение близо на половин столетие с перо и слово, с гражданското си поведение, със социално-нравствените си принципи и философско-естетическите си възрения. И цялата тази кипяща, неукротима интелектуално-творческа енергия намира израз в толкова разнопосочни — тематично и жанрово — писания, в лирични и социално-борчески стихове, в жизнено правдиви, критико-изобличителни разкази, повести, романи, в гражданско вълнуващи очерци, в литературни обзори и емоционални есета, в синтетични статии и рецензии за писатели и книги от българската и световната литература. И ведно с това той е влизал в остри полемични схватки, под перото му са излизали множество обществено-публицистични и общокултурни статии, произнасял е пламенни речи по национални и международни форуми против войната и нейните факлоносци, против вътрешната и световната реакция, против надигащия се фашизъм и неговите по-късни превъплъщения, в защита на първата в света съветска държава, на съветската култура.

Но колко дълъг и мъчителен бе пътят, който трябваше да измине Л. Стоянов, докато дойде до този спасителен пристан, докато осъзнае тези истини и се извиси до такива обществено-политически и културно-естетически върхове! Извървеният стръмен път е еднакво поучителен и с лутанията, със заблудите и зигзагите, както и с изстраданияте прозрения и извисявания, с всичко онова, което съпътства житейската му и творческа съдба, което го характеризира като гражданин и писател. Наследството му предлага еднакво интересни проблеми както за литературоведа, така и за народопсихолога, както за културолога, така и за изследвача на социално-политическите процеси, на хуманистичните и антивоенни движения, характерни за времето от Първата световна война насам.

Както е известно, Л. Стоянов принадлежи към онова поколение български писатели, които встъпват на поетическото поприще в началото на нашия век, когато философският индивидуализъм и естетическият модернизъм, особено популярни тогава в Европа, увличат и мнозина от младата ни интелигенция, живееща сред една угнетяваща и потискаща буржоазна действителност. Изпълнени с духовни ламтежи, те жадуваха за нещо ново, но без да могат да съзрат истинския път, извеждащ към осъществяване на съкровения им чисти човешки пориви. Мнозина от тези млади дарования идват в столицата, за да търсят храна на възвишените си мечти, заживяват с химерите по едно изкуство,

откъснато от суровата действителност, блазени от илюзиите, че така именно ще могат да изразят недоволството си от вълчия буржоазен строй, от заобикалящото ги общество, изпълнено със снобизъм и дребнави еснафски сметки, със себични домогвания.

Бедният младеж, излязъл от затытеното родопско селце Ковачевица, закърмен с приказките и песните на майка си, влязъл в допир с книгите на някои големи писатели, прочетени от скромната библиотека на башата-учител, попада в стилизираната писателска „бохема“, която, макар гладна и боса, е прегърнала модните канони на индивидуализма и символизма. Скоро изпълненото с творчески пориви родопско момче ще се сближи с тези неудовлетворени от живота млади хора и заедно с тях ще иска да даде естетически израз на етичните си въззрения чрез една отвлечена символистична образност. Те всички бленуват за някаква „надземна красота“, блазени от измамната надежда, че в създавания от тях въображаем свят ще могат да осъществят себе си. За тези си увлечения поетът по-късно изповядва: „Не само аз, а и цялата наша „бохема“, кой повече, кой по-малко, всички имаха красивата самоувереност на знаменития хидалго, всички се смятаха колумбовци на още неоткрити светове. С Бодлер и Маларме или с Брюсов и Блок под мишница, ние бяхме убедени, че вършим велико дело, хипнотизирани от формулата, че „красотата ще спаси света“. — Наистина мъчно свързвахме двата края и често се сблъскахме с призрака на глада, но предпочитавме един красив заник пред една хубава вечеря. Един стих за луната струваше повече от една писарска служба. Ние бяхме „жреци“, а на жреците не прилича да се занимават с банална работа. . .“ Една изповед колкото показателна за психологическо-нравственото състояние на онова младо поколение, толкова и интересна като документ за настъпващото отрезвяване, довело и до пълно отричане на предишното символистично веруе.

Но докато се осъзнае тая горчива истина, докато се превъзмогнат каноните на утвърждаваната с такава ревност символистична поетика, през колко мъчителни терзания е трябвало да премине писателят, колко неумолимо е бил шибан и брулен от ледени ветрове, пред какви изпитания е бил изправян, едва задържал се на ръба на безднни пропасти!

Макар в юношеските си години да бе се възхищавал от поетическия свят на поети като Пушкин и Лермонтов, Вазов, Пенчо Славейков и Яворов, да бе обляхан и от социалистически идеи, обайвали така спонтанно цялата онази генерация творци, още с дебюта си в литературата през 1905 г. той се оказва в пълен плен на символистичната поетика. Последвалите стихосбирки „Видения на кръстопът“ (1914), „Меч и слово“ (1917), „Земя“ (1920) говорят за една своеобразна индивидуалистична нагласа, за реене из неземни светове, за романтични блянове и безплодни дирения. Но дори и тогава, когато тази отвлечена мисловност и образност бяха обладали съзнанието и сърцето на поета, житейските страдания и неволи го връщат често към суровото ежедневие, изпълват го с мъчителни съмнения, с трагични въззрения. За тези свои драматични изживявания, пък и на ония негови събратя по житейска орис и творчески ламтежи, с които се е чувствувал съдбовно свързан, по-късно поетът ще изповяда: „Да се чувствуваш откъснат от цялата действителност — външно, вътрешно да живееш с най-дълбоките народни тежания, с тъмно и злокобно предчувствие за гибелни събития — такава бе психологическото състояние на нашата „бохема“. Несъмнено подобно признание, а то не е изолирано явление, ни подсказва колко противоречив е бил душевният свят на тази генерация млади творци, с какъв драматизъм са били изпълнени бляновете им да бъдат вестители на едно ново изкуство, което да откъсва хората от душната и потискаща капиталистическа действителност. Тук се корени очевидно и онова своеобразие, с което се отличава българският символизъм не толкова като естетика, колкото при конкретното реализиране на

неговата поетика, осъществявана върху една по-непосредна житейско-психологическа основа.

И наистина, ако се вгледаме по-дълбоко в стиховете от тия стихосбирки, изградени върху една твърде отвлечена образност, почерпана от античността и от митологията, не може да не почувствуваме отгласа на болезнени стонове и драматични сблъсъци, резултат сякаш на мимолетно просветление на съзнанието, когато етичните терзания са вземали връх и са тласкали към драматични самоанализи. Тогава пасивната съзерцателност, романтичните видения сякаш придобиват и една по-непосредна виталност, долавяме по-земни копнежи, хуманистичните му пориви стават по-реални, съдбата на околните, на родината вълнува по-непосредно сърцето на поета.

Тези проблясъци ще стават все по-осезаеми и все по-всеобхватни след суровите изпитания по време на трите войни, когато рухнаха хуманитарните илюзии, с които живееше интелигенцията ни, когато и народните маси прозряха много горчиви истини. Идеите на Великата октомврийска революция и последвалите я революционни събития у нас и в чужбина още повече стимулират този отрезвителен процес на социално-класово съзряване, на културно-естетическо преориентиране, съпроводен от сурова преоценка на дотогавашни философски позиции, на нравствено-психологически състояния.

Тези събития и революционни идеи, зачестилите остри социални стълкновения, разтърсили съвестите на голяма част от европейската творческа интелигенция, изправят пред мъчителни, драматични размисли и българските модернисти. Те сякаш се пробуждат от някакъв кошмарен сън, слизат от „небесните висини“ на коравата земя, разбират всичката ефимерност на довчерашните си скрижали. Кой по-решително, кой по-бавно и мъчително започват да отхвърлят символистичните доспехи, изоставят досегашните си нравствено-естетически канони, заживяват със социалните проблеми на ония преломни години, вълнуващи не само националната ни творческа интелигенция. Тя започва настоятелно да търси своето място в големия двубой, който се разгаря с все по-голяма сила между прогреса и реакцията. Предишните мъчителни размисли, нравствено-социалната им неудовлетвореност сега прераства в дълбока тревога за утрешния ден, за съдбата на човека, на родината, на културата. Въпросът за критериите относно същността на етичното и естетичното, за призванието и дълга на творца, на човека изобщо, все по-мъчително тревожи съзнанието им, не дава покой на гражданската им съвест.

Обществено-философското и идейно-естетическото преустройство, което преживяват такива видни световни писатели като Ромен Ролан, Анатол Франс и Анри Барбюс, Теодор Драйзер и Пабло Неруда, Ал. Толстой, Вл. Маяковски, Ал. Блок и толкова други бележити творци на художественото слово, става исторически неизбежно и за редица български символисти. Този обновителен процес засяга дълбоко и Л. Стоянов. Но при него той е съпроводен от противоречиви изяви, от мъчително преодоляване на инерцията, от напрегнати драматични търсения и размисли, докато съзре и стъпи по верния път. Макар чрез разума писателят да бе вече осъзнал сурови житейски истини и разбрал „пирамидалния строеж на човешкото общество, неговата египетска икономика“, художествено-творческите му изяви от началото на 20-те години на страниците на символистичните списания „Везни“ и „Хиперион“ все още не издават по-категорично обновителния полъх на тогавашната бързо революционизираща се обществена и духовна атмосфера.

Но колкото и мъчително да е отрезвяването, особено в областта на поезията, Л. Стоянов вече е облян от тая нова атмосфера, все по-ясно започва да разбира корените на социалните злини, които така дълбоко ненавижда. В ония години — първото десетилетие след войната — в дейността на бъдещия автор на „Холера“

наблюдаваме едно все по-открояващо се раздвоение и противоречие в разнообразните му изяви. Все още ненапълно преодолените стари естетически концепции се редуват с верни прозрения и проникновени съждения относно някои процеси в тогавашния национален и общоевропейски живот. Скоро белетристичните прояви на писателя се изпълват вече с подчертан социален патос. Колко показателна е в това отношение статията му от 1924 г. „Байрон и нашето време“. Верните му съждения за епохата, в която е живял английският поет, се съпътствуват с още по-верни характеристики за живота в следвоенна Европа. „И днес, както и тогава — пише Л. Стоянов, — демонът на насилието свирепствува в Европа; и днес, както и тогава, тържеството на разума е помрачено, правдата е потъпкана; и днес, както и тогава, силата е право и насилието справедливост. . . Отново дрънкат окови и се чуват стенанията на поробените. И днес, както и преди сто години, Европа стои пред нови пожарища и горко на нейните деца, ако те не подирят изход от днешния ад.“ Констатации и прозрения, наистина многозначителни, навеждащи ни на размисли и за по-късни времена, а и за онова, което днес става в капиталистическия свят!

Несъмнено неумолимата логика на общественото развитие го насочва към все по-верни социално-политически разбирания, към ускорено идейно естетическо съзряване. И ако този обновителен процес, както вече бе отбелязано, не се откроява така ярко и настъпателно в лириката, то белетристиката, разказите му, които той пише по същото време — „Отмъщението на Рафаил Давидов“ (1919), „Чайлд Харолд“ (1920) и най-вече „Милосърдието на Марса“ (1923), свидетелствуват, че вече е намерена онази проблематика, чиято художествена интерпретация ще му позволи да изяви новите си концепции за социални, етични и естетични ценности. Сега вече онова, което от години кълнеше в съзнанието му, разкъсваше душевността му, изправяше го пред драматични размисли, получава реален израз. Преломът става все по-неумолим, протестът на будната му гражданска съвест се издига все по-високо, хуманистичните му пориви се изпълват с все по-войнстващ патос, присъдите му над всичко, което унижава и потиска човешката личност, над жреците на войната стават все по-безапелационни. И неслучайно разказът „Милосърдието на Марса“, изграден върху реални жизнени ситуации, философски и нравствено-политически осмислени, и то чрез една своеобразно реалистично-романтична поетика, се възприема от тогавашните читатели като присъда и обвинение срещу погромаджите на народното антифашистко въстание от септември 1923 г.

Отсега нататък антибуржоазният, активосен патос в различните му в жанрово и тематично отношение творби ще зазвучава все по-настойчиво и стремително. Острите проблеми на непосредствената съвременност ще изпълват все по-всеобхватно мисловния и емоционален свят на писателя, за да се утвърди като един от най-непримиримите и безпощадни изобличители на буржоазния обществен строй с неговите институции и закони, изградени върху антихуманна, антидемократична основа, насочени към потискане и експлоатиране на човешката личност, на народа. Войнстващата закваска на писателя и общественика отсега нататък ще се изявява все по-властно. Непосредната действителност като арена на социални, политически, нравствено-психологически сблъсъци, на непреодолими страсти и първични инстинкти, на класови домогвания прониква смело във всичко, което излиза от перото на писателя, за да зазвучи в пълен синхрон с обществено-историческите революционизиращи процеси на времето, с основните координати и тенденции на литературното ни развитие, пък и с някои от ръководните насоки, характерни за световната прогресивна духовно-интелектуална мисъл.

Този прелом в световъзприемането, в обществено-философските и културно-естетическите му концепции се откроява особено релефно в онова, което Л. Стоянов създава през 30-те години. Той окончателно е скъсал с предишните си възгле-

ди относно същността и задачите на литературата и на критиката, относно дългата на хората на перото. Наблюдаваме как решително социално-нравствените, културно-етичните повели на времето се осъзнават все по-цялостно от писателя, за да им даде естетическо осмисляне от позициите вече на един дълбоко разбран реализъм, подхранван от животелните сокове на революционния хуманизъм, от духовната потребност за едно все по-непосредно общуване с обикновените хора и съпричастие към техните неволи. Още към края на 20-те години някогашният самотник и затворен в себе си индивидуалист започва да се чувства свързан със съдбата на своите отрудени братя и в една лирична изповед ще заяви без всякакво притворство, че не може повече да живее „без хора, без звъна на човешката реч“, че се чувства брат на хората от полето. Душевните му терзания вземат все по-определена отрезвяваща насока, за да осъзнае всичката несъстоятелност на програмата, застъпвана на страниците на „задругата „Хиперион“, на която доскоро той е бил един от стожерите. Стихосбирката „Земен живот“, която съдържа стихове, писани между 1928 и 1939 г., свидетелствува особено красноречиво, че вече и в областта на поезията е отхвърлен предишният художествен реkvизит, предишната отвлечена образна система. Все по-изострящата се идеологическа конфронтация в ония години, социално-класовата поляризация в българското общество, надигащата се реакция и в световен мащаб, пък и личното му битие — всичко вече напълно го е отрезвило, за да може да види нещата в реалната им същност, да разпознава кои са истинските причини за социалните несправди, които са враговете и кои — приятелите на народа, на човека, кои са виновниците за разпалването на омраза между народите, за хвърлянето им в гибелни войни, донесли адски страдания на милиони хора. И в стихотворението „Другари“ той самокритично, но и с вътрешно удовлетворение ще изповяда тези си изстрадани прозрения:

Разбрахме, другари, но късно:
не там, в полунощния мрак,
не там, срещу фронта навъсен,
не там беше нашият враг!

Сега вече предишният отвлечен хуманизъм се изпълва с ново бунтовно, революционно съдържание. Перото на писателя се подхранва от едно все по-изострящо се чувство за граждански и човешки дълг в борбата срещу всичко онова, което сковава човешкия дух, унижава човешкото достойнство, убива човешкия живот, подхранва първични инстинкти и гибелни страсти. Той вече е разбрал, че красотата, към която така страстно се стреми, идва само от битката в живота. В разгарящите се социално-класови борби той съглежда своето място на писател и гражданин. В трудовия народ, в социалистическото движение вижда оная сила, която е способна да преобрази света на справедливи начала, да реализира великите хуманитарни идеи. За разлика от някои други свои събратя Л. Стоянов минава на „отсрещния“ бряг окончателно и категорично, всецяло се включва в двубоя между реакцията и прогреса, за да стане негов пламенен радетел и войнстващ защитник. „Въпреки своите катастрофи историята върви към закономерност. Тъй и моята мисъл през зигзаги и противоречия стеснява своя кръг в един фокус — щастие за всички“ — пише Л. Стоянов в бележитата си статия „Малко автобиография“.

Будната гражданска съвест на писателя често го кара да подхвърля на преценка жизнено поведение и творчески принципи, да се вглежда в изминатия път, за да направи сурови изводи за себе си, за своето поколение, за хода на неумолимото обществено и културно развитие. И при всяка такава сурова равностетка ще се възема към нови и нови върхове в житейско-философското си умъдряване и естетическо съзряване. Дейността му ще придобива все по-широк спектър,

разнообразната проблематика на времето ще рефлектира дълбоко в съзнанието и сърцето му, личността му ще се утвърждава все по-внушително като централна фигура в духовния живот на нацията от третото десетилетие нататък.

Сега Л. Стоянов се включва активно в дейността на новосъздадения Съюз на трудовоборческите писатели, става един от дейните организатори на разрастването се антивоенно движение, особено сред интелигенцията, основава и редактира прогресивни вестници и списания, литературни сборници, пише обществено-публицистични остро полемични антибуржоазни, антифашистки статии, в разнообразни писания обосновава принципите на прогресивната литература и изкуство, чертае перспективите пред бъдещото развитие на националната и общочовешка култура, изучава и превежда творби от руската класическа и съветска литература и т. н. Изобщо бойкото му слово резонира все по-мощно във всички области на обществено-културния живот. И ведно с това създава най-значителните си произведения в стихове и проза, които по тематика и патос, по идейно-естетическа насоченост са ново явление в националната ни литература. В тях все по-ярко се откроява онова единство на писателя-хуманист и гражданин-антифашист, което единство ще се окаже така плодотворно не само в по-нататъшното му възможване като творец, но щесе утвърди и като ръководно начало в литературното ни и общо-културно развитие. Служенето с перо и слово на все по-интензивно зрещата социална революция става за Л. Стоянов смисъл на живота. „Людмил Стоянов знаеше какво ще му донесе това честно и смело преминаване на фронта на откритата борба против фашизма и реакцията“, той знаеше, „че можеше да го сполети участта на неговите другари Хр. Ясенов и Гео Милев. Но той не се огъна нито за момент. . . . Макар при монархо-фашисткия режим да не бе член на БКП, той беше един от най-дисциплинираните безпартийни комунисти, беше щит на цялата антифашистка писателска група“ — пише един от организаторите на революционно-пролетарския литературен фронт през 30-те години Георги Караславов.

Разнообразната дейност на Л. Стоянов по онова време е колкото поучителна, толкова и плодотворна, дейност с непреходно значение, за съжаление недостатъчно осъзнато, за да бъдат направени онези обществено-философски, културно-естетически, социално-нравствени, общоидеологически и методологически изводи, които тя предполага и налага.

Изстрадал суровостта и безпощадността на буржоазното общество, сега Л. Стоянов се домогва до едно здраво историко-диалектическо мислене, осъзнава закономерностите на общественото развитие, социално-класовата същност на цялостната капиталистическа система. Просветеното съзнание на писателя вече е проумяло механизма, върху който се гради съвременното му общество, разбира колко са фалшиви етикетите на културност и хуманност, с които се кичи управляващата класа, избличава нравствените парадокси на нейния морал. „Пирамидата на обществения и държавен механизъм е тъй зле нагодена, че ония, които успяват да се изкачат на върха, минават обикновено през трупове и счупени кости. Народът се третира като „население“, властта се разпорежда като в завоювана страна. Властници и банкери досмукват и последните сокове от народното тяло“, прогресивната мисъл се преследва, духовното творчество се ненавижда. Един неспирен „стремез за лично добруване, зловредни и долни амбиции, тържество на посредствеността и подлостта, обединени за борба с правдивото и честно слово — ето картината на днешната действителност. Прибавете към това и липсата на свобода, традиционното политическо насилие и напластените от десетилетия рутинни предразсъдъци и вие ще почувствувате нужда да извикате: „Въздух! Отворете прозорците! Дайте слънце, обнова, светлина!“ С такава политическа прозорливост и емоционална образност писателят рисува картината на буржоазната действителност у нас в началото на 30-те години, така

вярно вижда lika на всички онези, които опустошават душата, убиват мисълта, задушават човешкия прогрес.

Но писателят не се задоволява само с констатиране на злото, а ще призовава на борба за неговото премахване. С осъзнаване на същността на съществуващия античовешки социален механизъм расте и отговорността на всички прогресивни люде за неговото изменение. Всеки честен човек — пише писателят-хуманист и антифашист — трябва да изпълни дълга си за изкореняване на неправдата и порока, навлезли във всички гънки на живота, за да се разчисти пътят на прогреса. „Нужно е мъчително и дружно усилие, за да се отмести камъкът, паднал на пътя. Нека всички верни бъдат на своя пост“ — призовава той все със свойствената му образна и метафорична мисъл.

С все по-страстна непримиримост писателят ще възвестява и утвърждава новите социални идеи, които осветляват пътя на прогреса, дълбаят гроба на реакцията, изпълват с надежда сърцата на хората. Тези идеи излизат „от човешкото съзнание като млади птици, за да изкълват гъсениците на суеверието и отживелите предразсъдъци. Като воини се втурват в живота не за да убиват, а да пробуждат, не за да разединяват, а да свързват, да насочват неговото течение тъкмо по пътя, който води към първоизточника на идеите, към съвършеното и пълно разкриване на истината.“ Всеу са усилията на ония „тъмни сили“, на онези „безумци“, които си въобразяват, че тези спасителни идеи за човечеството могат да бъдат запалени с газ, за да изгорят!

И ако доскоро културно-публицистичните му характеристики на буржоазната система, с нейните язви и пороци, са в по-общ план, то когато фашизмът се утвърждава в Германия през 1933 г. като политически строй, Л. Стоянов е още по-дълбоко разтревожен и ще напише една от най-бойките си и проникновени статии, в която предупреждава за смъртната опасност, надвиснала над човечеството. „Фашизмът — язва на културата“ — така е омасловена статията, където страстно и образно, с дълбока развълнуваност очертава същността на фашистката идеология. Писателят е прозрял, че капитализмът ражда фашизм, че появата на това мракобесническо учение „е най-добрият признак за вътрешното разложение на съвременния капиталистически строй“, че „тази болест е органическа, рожба на непреодолими исторически и социални причини. Фашизмът сковава духа, убива човешката личност, задушавя всяка културна проява. Онова, което дава съдържание на един живот, на една култура, произведенията на мисълта, отразени в поезия, в музика, драма, роман и пр., при фашизма липсва напълно, защото фашизмът е застой, а не движение, той е обърнат назад, а не напред към новия живот. . . Неговото сгромолясване ще дойде заедно със сгромолясването на системата, на която е върховен израз.“ И той призовава всички демократични сили да се обединят за съпротива срещу надигания се апокалиптичен звяр, срещу войната. Наистина, изисквало се е голяма смелост на духа, за да се излезе така открито срещу настъпващото чудовище, което изяжда всичко, изпречило се по пътя му. Може би това е една от най-смелите антифашистки статии, излезли в периодичния печат от перото на писателя по онова време — време на големи тревоги и изпитания за българската интелигенция, пък и за европейската култура изобщо.

С всяка години критицизмът у писателя се разширява, атаките му към всичко реакционно стават все по-непримирими. Бойкото му критическо перо засяга обществените, културните, философските, етичните устои на буржоазното общество с неговите държавни институции и социално-политически принципи. Някогашният буржоазен демократизъм и хуманизъм, в името на които бе обявена война на Средновековието, са се изродили, изпълнили са се с „всички чудовишни противоречия на капитализма и империализма, с техните издация — расовата гордост, безогледната воля на силния и безсмислицата на войната“. Високо рекла-

мираният буржоазен хуманизъм се е оказал „безсилен да преобразува обществото, да го направи „по-добро“; разкъсан от собствените си противоречия, той „преживява дълбока и неизлечима криза“, и за да се запази, влиза в съюз с начала и принципи, с които векове е воювал“. Макар да се старее да се яви под нова маска, неговият крах е неизбежен, защото е „отречен от законите на общественото развитие“. Човечеството е сито на самоизмами — продължава своите проникновени съждения освободилите се от предишните романтични илюзии писател. То „не вярва в никакви „висши“ закони; страданията го върнаха от облаците на твърда земя. То иска не отвлечена, а реална правда; иска не фиктивно, а реално равенство. Най-сетне, за да може да твори и да върви напред, то иска да ликвидира с всички лъжи и заблуди на хуманизма и идеализма, да бъде само ковач на съдбата си. То чака спасителния вихър, който ще отведе от погледа му последните мъгли на хуманизма, за да му открие чистото небе на бъдещето“ — така завършва статията „Краят на хуманизма“ (1933).

Разтревожената гражданска съвест на писателя се изявява по страниците на прогресивния печат почти всекидневно, образната му и логическа мисъл разкрива явите на буржоазния строй, зловещия образ на настъпващия фашизъм, подготвящ планомерно и садистично кървава касапница за човечеството. Пред тази смъртна опасност гласът му зазвучава все по-непримиримо и властно, призовава всички честни люде, общественици и писатели, хора на науката и културата, да вдигнат глас на протест, да се опълчат срещу страшното чудовище, да спасят човечеството от гибел, световната цивилизация от пълна разруха.

С такова изострено и разтревожено гражданско съзнание, с такива верни прозрения относно същността на развиващите се политически процеси съвсем естествено е било Л. Стоянов да се включи отрано и всеотдайно в разрастващото се по онова време антивоенно движение, за да се утвърди като един от най-непримиримите изобличители на българските и чуждите войнолюбци, като най-ревностен тръбач на мира, на разбирателството и сътрудничеството между народите. На събрания и митинги по села и градове, на международни конгреси и заседания, в множество статии в нашия и чуждестранния печат неговото слово — емоционално и образно — се издига в защита на културата, на прогреса, на мира. Макар Първата световна война да отваря очите на народите, „борбата за мир в сегашната платоническа форма ще си остане все тъй идеалистична и отвлечена, додето самите народи не възприемат като първа своя дължност отказа от войната като система и право“, всеки помисъл за война ще трябва да срещне „организираната воля на ония, които тя преди всичко засяга — широките народни маси, които първи оросяват с кръвта си бойните полета“ — настойчиво призовава писателят. Той ясно указва, че призракът на войната „не е фантазия. Това е най-чиста реалност, и то реалност сатанинска. Пред тази най-реална опасност трябва да забият всички камбани, да се пробудят всички заспали съвести, всички воли, способни да ценят силата като творческа, а не като разрушителна ценност, всички човешки сърца, родени да бъдат не тор на земята, а нейна радост и надежда! Ето към това зовем ние — към пробуждане — утрешни жертви на бездушния Марс“ — така завършва написаната с рядък публицистичен дар, с безапелационен тон статия „Vivos voco“ (1933).

На световния конгрес на писателите за защита на културата, свикан в Париж през 1935 г., с национална гордост Л. Стоянов изтъква приноса на българския народ в съкровищницата на културата и прогреса, припомня подвига на Г. Димитров на Лайпцигския процес, отново характеризира човеконенавистната фашистка идеология, чиито апологети и в България преследват всяка честна мисъл, безчинствуват над прогресивните хора, призовава писателите от цял свят да следват демократичните традиции на големите класици на словото. „Хората на интелектуалния труд — литератори, публицисти, художници — най-добре разбират

ценностите на културата, мъката на тяхното създаване, ролята им в духовното извисяване на човека. Там се пада длъжността да предупреждават, да проповядват, да убеждават“, да мобилизират силите на прогреса срещу реакцията. Все с такава вълнуваща настойчивост гласът му ще звучи и на конгреса в Мадрид, свикан две години по-късно (1937), където под тътена на фалангистката артилерия и детонацията на бомбите са се събрали най-големите световни писатели, за да призват човечеството на отпор срещу непосредно грозящата го опасност.

Нима трябва да се припомня колко актуално звучи тази неуморна и във висша степен хуманна дейност на Л. Стоянов и в наше време! Нима неговото вълнуващо, предупреждаващо и разобличаващо слово не се включва в разтревожения и всеобхватен повик на прогресивната световна интелигенция да бъдат обуздани жреците на приближаващата нова война! Няма друг български писател наистина, който да е работил с такъв размах, с такава убедителност и всеотдайност против поплъзновенията на всички и всякакви войнолюбци и гробокопачи на човешкия прогрес. Ето една страна от дейността на Л. Стоянов, която сякаш се позабравя, когато се очертава мястото му в развитието на националната ни култура и литература, ролята му в защита на европейската и световната цивилизация.

А той бе именно човекът, който, когато Хитлер запали Втората световна война, от страниците на „Литературная газета“ (1940) отправи открито писмо до американските писатели, призовавайки ги на обща борба с цялото прогресивно човечество в защита на мира, както и против онези, които изопачавали истината за съветската държава и по този начин услужвали на световната реакция. Разпаленият от Хитлер пожар налага и на американските писатели да бъдат бдителни, да казват истината на хората, да разобличават инсинуациите срещу страната на социализма — знаме на мира. „СССР е страната, где се осъществява съветската култура. Неговата сила, могъщество, прогресът му във всички области са общопризнати. . . Народните маси в целия свят не само му съчувствуват, но знаят, че Съветският съюз осъществява тяхното бъдеще. . .“ Буржоазията се мъчи да издигне китайска стена за всичко, което иде от СССР. Пред писателите стои задачата да разкриват истината, пълната истина за съветската страна, която ратува за мирно сътрудничество между народите и се бори срещу всяка експлоатация и потисничество — национално и социално — се казва в обръщението към писателите на Америка. Изисквало се е наистина голяма гражданска смелост да се отправи такъв апел в онзи момент, когато буржоазните власти у нас все по-ясно се свързваха с немския фашизъм и преследваха всеки глас, подкрепящ политиката и културата на съветската държава.

На отгравения му въпрос: „Как преминахте към обществена дейност? Кои са основните причини, които Ви принудиха да вземете в ръце „Ювеналовия бич“?“ — Л. Стоянов отговаря, че самата действителност, сред която е живял, го е тласкала към това: изпитанията по време на катастрофалните войни, безчинствата на „личния“ режим, страданията на народа, фашисткят преврат на 9 юни, Септемврийското въстание и последвалите насилия, издевателства, разстрели и бесилки. „Мислите ли, че всичко това не може да засегне една чувствителна съвест, която милее за народа си, че гая ужасна народна драма би оставила равнодушен един писател, който при това иде от най-дълбоките низини на народа? . . .“ аз съм правил това, което ми диктуваше чувството за правда и справедливост, омразата ми към буржоазния строй и презрението към прогнилата Кобургска династия. То не беше никакво „решение“, а последователно живо отношение, влизане във война с всички реакционни сили в нашата страна за по-добро, по-светло бъдеще.“

Ако обществено-публицистичната и общокултурната дейност на Л. Стоянов още от началото на 30-те години говори за дълбоки трансформации в социално-философското му мислене, за осъзнаване и възприемане на основни принципи и идеи на съзряващата и у нас социалистическа революция, то подобни дълбоки трансформации наблюдаваме и в литературно-критическите му и естетически възрения. Отпратени са вече в забвение предишните символистични канони, от позициите на които години наред съдеше за художествените ценности. Сега вече той е застанал на здрави реалистични принципи, вярно разбира къде се коренят причините за непреходната значимост на националната и световната класика, кое обуславя появата на значителни произведения и в нашата съвременност, кои са онези жизнени проблеми, които следва да бъдат художествено претворявани, за да могат да възбудят съвременни и идни поколения. И тези свои правдиви теоретико-естетически концепции той ще възвестява и утвърждава в десетки и десетки статии, рецензии, есета и всякакъв род писания, за да се утвърди като един от най-активните дейци на прогресивния литературен фронт, един от онези, който и с критико-оценъчно, и с художествено слово ще чертае пътя за развитие на националната демократическа естетическа мисъл, на революционно-пролетарската литература, на литературата на социалистическия реализъм.

Многократно и в твърде разнообразни форми Л. Стоянов обосновава приемствеността в литературния процес, но и новаторската същност на създаваната в ония години социалистическа литература. Тази нова литература не служи на абстрактни идеи, на химерични идоли, на нея са чужди романтично-сентименталните илюзии, тя дири път към суровата житейска действителност, за да възвее човешките страдания, борби и стремежи. С рядко проникновение писателят чертае насоките на бъдещото изкуство, остро критикува онези, които създават формалистични, шовинистични, антиреалистични произведения, несъгледващи перспективността на революционно-пролетарската, социалистическо-борческа литература. А тая литература именно се вдъхновява от усилията на човечеството да преустрои живота на трудови основи, осъжда всяка експлоатация и потисничество. Той призовава съвременните български писатели да осъзнаят своята роля като „барометър на обществените настроения“, да почувствуват с ума и сърцето повелата на времето и да създават творби, в които да пулсира животът, да бъдат наситени с прогресивно-революционна идейност, да мобилизират силите, насочени към изменение на социалната действителност, изпълнена с толкова много недъзи и пороци, разкъсвана от неразрешими противоречия.

Колкото и критически да преценява литературния живот от началото на 30-те години, той гледа с вяра в бъдещето, обнадежден е от факта, че все повече млади писатели започват да живеят с остри социални и нравствени проблеми на епохата. Високо заявява, че дочерашната „откъсната от живота, статично-съзерцателна“ литература вече „изглежда като анахронизъм“. Неумолимо се ражда нова лирика и белетристика, „избистря се нова, по-близка до живота художествена правда; явяват се писатели с остро око за онова, което става около тях, чиято мисъл не коленичи пред остарели идоли, но дръзко сменя маската на лъжата, с изкусен замах разрива канавата на живота, за да открие възлите на обществените противоречия“. Л. Стоянов вече ясно вижда двете линии в съвременния нему литературен живот — реакционната и прогресивната, — обосновава неизбежната гибел на първата и тържеството на втората. Как правдиво писателят очертава характера на тази все по-разцъфтяваща прогресивна литература в статията „Ново изкуство“, как вярно говори за задачите на литературата в статията „Литературата е критика на живота, а не предмет за забава“, как трезво съди за очертаващата се широк „път на социалната лирика“, с какъв революцио-

нен „литературен манифест“ излиза през 1934 г., когато започва да редактира вестник „Щит“: „отхвърляне принципа „изкуството за изкуството“ като принцип реакционен, борба срещу фашизма, което значи борба срещу войната, като едното и другото са израз на най-висшия стадий в развитието на капитализма, признаването на съветската култура като единствена пазителка на най-ценното богатство на човешката мисъл“.

Няма съмнение, че за така стремителното минаване на Л. Стоянов върху позициите на най-прогресивната, на материалистическата естетика благотворно въздействие е оказало все по-тясното му сродяване със съветската литература. Ней той ревностно чете, превежда и популяризира въпреки цензурните ограничения и полицейските преследвания. Познавайки каква благотворна роля е изиграла някога руската литература за развитието на националната ни книжнина, сега той предупреждава, че е истинско нещастие за народа ни, гдето не може да общува със съветската художествена и теоретическа мисъл, така необходима за съвременния ни духовен живот. „Дайте достъп на съветската книга“ — така онаследява Л. Стоянов статията си, в която обвинява българските управници, че от страх пред „болшевизма“ са наложили строга карантина спрямо съвременната руска литература, лишили са българските писатели, интелигенцията ни от възможността „да следят мощния прогрес и небивал литературен разцвет, който се забелязва в Съветска Русия“. „Съвременната руска литература, театър, кино, критика и наука дават съдържание на една нова култура, която ние като съвременници сме длъжни да познаваме“, за да „не оставаме назад от времето, да не изпускате от очи съдържанието на епохата. . . Нещастната българска буржоазия — четем по-нататък в тази бележита по съдържание и патос статия — си е глътнала езика от страх да не би с романите, статиите, поезията и науката, със списанията и вестниците на новата съветска общественост да прехвъркне у нас бащицът на „болшевизма“, като че той не се насажда по-сигурно от нейната собствена некадърност и глупост.“

Съветската литературнокритическа и теоретико-естетическа мисъл му помага да разбере важни закономерности на литературното развитие, да подхожда конкретно-исторически към литературното наследство, да разкрива органическите недъзи на буржоазната естетика и идеология, да осъзнае новатарската същност на социалистическия хуманизъм, на социалистическата култура. И той не един път ще обосновава необходимостта от ново, революционно, действено изкуство. „В един момент, когато хиляди и хиляди страдат за най-насъщното, да им се поднасят префинените словоизлияния на празни души, ако не е провокация, най-малкото е светотатство.“ На онези, които все още били в плен на непреодолени индивидуалистично-модернистични увлечения, той заявява, че новата епоха изисква и една нова поезия, че „се заражда и все повече крепне социалната лирика“, гдето „естетическият момент се среща с етичния“, „лирика, която се вдъхновява от борбата „за по-добро бъдеще на обезправеното човечество, нападнато от гарваните на реакцията, на насилието и произвола“. Само онзи поет може да разчита на успехи, „който се доближи най-вече до сърцето на народа“. Подобни мисли непрекъснато срещаме в многобройните статии на писателя от 30-те години насам.

С изменението на жизнените условия, на социалната действителност се изменят и естетическите потребности на човека, на обществото. Усвоявайки всичко онова от предходното духовно наследство, което има прогресивен, демократичен характер, а именно проявеното критично отношение към обществените недъзи, към престъпленията и пороците, готовността да се служи на правдата, на народа, на социално прогресивното и нравствено извисеното, новата революционна литература, опирайки се на всички тези идейно-естетически завоевания, следва да отиде по-напред, да разшири тематичния си диапазон, да осмисли от нови об-

шествено-философски, нравствено-емоционални позиции обществените процеси, житейските явления, идейно-психологическите сблъсъци и терзания — пише Л. Стоянов. А това предполага съвременният писател да има верни разбирания относно закономерностите в развитието на човешкото общество, както и относно обективните и субективните предпоставки, обуславящи създаването на жизнено правдива, революционно мобилизираща литература. Съзнавайки колко трудно се постига всичко това, Л. Стоянов намира за неоснователна критиката на Ив. Мешекوف към пионерите на тая нова литература, „които се борят доблестно за идеите си и често жертвуват спокойствието си, дори живота си. Тази възрастваща литература, устремена към бъдещето, има нужда от критика на почвата на съвременната действителност с нейните нови културни и литературни задачи.“ Основен принцип на трудовоборческите, т. е. революционно-пролетарските писатели, е да поведат борба „срещу насилието, срещу ограничения на свободата, на мисълта и творчеството и всеки опит на фашизма да задуши отдавна осветените насоки на човешката мисъл и задачи на общественото развитие“. Те следва да се борят срещу варварската капиталистическа система и нейното изчадие — войната — за защита на новата съветска култура.

Като се спира на обсъжданията, станали на световния конгрес на писателите за защита на културата в Париж, Л. Стоянов пише специална статия под наслов „Поуки и перспективи. Литературната 1935 г.“. Тук той отново сочи пътя, който трябва да следват българските писатели — „да разкъсват паяжината на еснафското благополучие и се преизпълнят с размах и здравия критически реализъм на големите майстори от миналото“, създали класически произведения в стихове и проза. За съжаление, вместо да подемат традициите на онези, които са дали лице на националната ни литература — Раковски, Каравелов, Ботев, Вазов, Алеко, Яворов, Дебелянов, Гео Милев, Смирненски и др., редица писатели „все още витаят в звездните сфери на идеализма“, робуват на рутините, затворени в „черупката на старата безидейност“. Моментът изисква те да се сепнат, да се приобият към новите обществени и идейни тенденции, да преустроят естетическото си мислене, за да създадат нещо трайно, значително. Защото само онова произведение може да вълнува и влияе, което не скрива истината за живота, „а безпогрешно я изявява, не гони евтини ефекти, а дири същността, т. е. корена на злото“. И тази нова идейност, суровата жизнена правда трябва да бъдат претворени във висока художествена форма, защото само пълноценната художествена творба, т. е. когато значителното жизнено съдържание намери съответна висока естетическа интерпретация, може да въздейства върху съзнанието и чувствата на читателя. Ето, до такива идейно-естетически висоти се бе домогнал Л. Стоянов в средата на 30-те години, когато все още се водеха спорове относно същността и характера на социалистическата литература, когато още не бяха окончателно преодолени някои вулгарносоциологически рецидиви. Несъмнено принципите, утвърждавани от него, не са загубили нищо от своята значимост, те са в съзвучие с едни от най-високите завоевания на материалистическата, на социалистическата теоретико-критическа мисъл.

Така след много романтични илюзии, индивидуалистични стремежи, лутания и дирения писателят вече е окончателно завършил своето обществено-политическо и идейно-естетическо преустройство. За три десетилетия той извървява дълъг и мъчителен път — от индивидуализма и символизма през реализма стига до социалистическия реализъм, до идеите на комунизма.

* * *

Това плодотворно преустройство се наблюдава и в художествените творби, които той пише в ония години, макар че не във всичките то се откроява с такава

идеологическа категоричност и методологическа целеустременост. Но това е сякаш закономерност в националното ни литературно развитие. И в предходните епохи мнозина от писателите ни са осъзнавали и утвърждавали по-цялостно принципите на нови идейно-естетически системи, отколкото им се е удавало да ги осъществят в непосредствената си художественотворческа практика. Във всеки случай новият етап в общественно-политическото и философско-естетическото съзряване на писателя идва да оплоди и насочи по нов път усилията му да опоектизира обществени и лични изпитания, социални и нравствени терзания, конфликти. За този идейно-естетически прелом свидетелствуват и вълнуващите, наситени с дълбока мисловност и емоционалност стихове от сборката „Земен живот“, и жизнено правдивите разкази от сборниците „Женски души“, „Бич божий“, „На преден пост“, и романизираните биографии на Левски, Бенковски, Стамболийски, както и повестите „Мехмед Синап“ и „Сребърната сватба на полковник Матов“ и най-вече „Холера“. Тези поетически и белетристични творби ведно със стотиците му литературнокритически и културно-публицистични статии заслужено му спечелват име на войнствуващ писател-антифашист, на страстен изобличител на онези сили, които раждат войните и причиняват на хората адски страдания, извисяват го като искрен радетел за жизнено правдиво, революционно действено изкуство. Новите идейно-естетически позиции, на които застава, му дават възможност да види и разкрие съществени страни от проблематиката на времето, художествено да претвори обществени и битови отношения, социални, национални, психологически конфликти, трагизма на човешката личност в буржоазното общество, изпращана с претъпно лекомислие на неизбежна гибел от жреците на войната. Изобличението и протестът, философско-психологическите анализи на жизнени ситуации и морални терзания, призивите към един нов войнствуващ хуманизъм са органически вплетени в канавата на белетристичните му творби. Те свидетелствуват и за един твърде широк диапазон от образи и похвати, от форми и средства, чрез които писателят реализира общественоестетическия си замисъл. Дори и на тематика от предходни времена той умее да придава съвременно звучене.

И ето ние наблюдаваме как в повестта „Мехмед Синап“ с една романтична приповдигнатост той възкресява картината на народните бунтове в Родопите срещу турския феодален гнет в края на XVIII в. Очевидно авторът, който изцяло е потопен в своята съвременност, неслучайно се насочва към подобна историческа тема. Чрез нея той ще иска да пробуди борчески устрем и у новите поколения, които също страдат от социални неправди. От по-друго естество и в по-друг план е интерпретирана тематиката в повестта „Сребърната сватба на полковник Матов“. Със завидна психологическа углъбеност авторът разкрива душевността на определени слоеве от тогавашното общество, разголява фалша, моралната поквара, идейната нищета, еснафината, общественонравствената деградация, навлезли в бита и душевността на отделните буржоазни прослойки в условията на настъпващия фашизъм. Писателят показва рядка способност да разнища психиката на хората от другия лагер, да разбира и изобразява тяхната обществена драма, човешката им трагедия, безсилието на някои интелегентски кръгове да се освободят от омотаващата паяжина на буржоазното филистерство.

Обаче произведението, в което Л. Стоянов се домогва до най-значителни общественно-политически характеристики, до проникновени психологически дисекции, до философско-естетически обобщения, е безспорно повестта „Холера“, добила славата и на ярка антивоенна творба в световната литература. Трагично-драматичното повествование ни разкрива всички ужас на войната от 1913 г., разпалена от царската шовинистична камарила, звучи като неумолима присъда и проклятие над безумните военни кръвопролития. Тук писателят е постигнал пълно единство на общественоестетически и идейно-естетически възгледи. От

това единство именно се ражда тази бележита творба. С разтърсваща, внушителна образност, с ужасяваща суровост са дадени страданията на покрусените от зловещата болест безименни войнишки маси. Подобно на „Огънят“ на Анри Барбюс в „Холера“ са изведени на показ мъките и стенанията, кошмарните видения на обикновените облечени във войнишки мундир хора, изпаднали в предсмъртна агония, чакащи неизбежната си гибел. Сам участник във войната, непосредствено видял зловещия образ на щадеи от бацила на ужасната болест, непосредствено видял зловещия образ на смъртта, писателят ни рисува такива картини, които карат и най-хладнокръвния читател да потръпне от вълнение, да се стъписа и изуми. Каква безапелационна присъда над обществения строй, който ражда войните! Какво предупреждение за човечеството да не позволява избухването на нови войни! Повестта представява рядко завоевание на литературата с антивоенна тематика не само в национален, но и в световен мащаб. Преведена на толкова много езици, тя спечелва слава за писателя като проникновен изобличител на войната, носеща само разруха и страдания за хората. С тази си бележита творба Л. Стоянов се нарежда сред най-големите писатели-хуманисти на XX в., чийто глас и днес звучи като сурово предупреждение срещу новите жреци на Марс. Всичко в тая повест е осмислено от позициите на един революционен хуманизъм, затова тя и днес продължава да вълнува и да напомня за бдителност и неотстъпна борба срещу пъклените домогвания на всички и всякакви войнолюбци.

Безпощадният критицизъм, който пронизва почти всичко, писано от Л. Стоянов от 30-те години насам, се откроява и в опитите му да даде драматургична трактовка на някои от проблемите на своето време. В това отношение се откроява комедията „Вълците пазят стадото“ (1937). Тук отново писателят подлага на остро изобличение буржоазното общество с неговия корумпиран обществен строй, нравствена деградация и духовна убогост. Извадени са на показ хора, които извикват и отвращение, и съжаление, и ненавист, и съчувствие, защото са жертва на една обществена система, която подхранва подобни уродливи явления. Както и преди, Л. Стоянов ще прибегва и по-късно към този литературен жанр, макар че не там е неговата сила на писател-художник, затова и той не внася нови черти в писателския му образ.

И през най-тежките години на Втората световна война, когато буржоазните власти се опитваха не един път да сплашат писателя-антифашист, да пречупят перото му, да сломят волята му, интернирван и преследван, той не напуска никога своя боен пост. Воюва, бори се непримиримо за дълбоко осъзнатите и изстрадани идеали и с критико-публицистично, и с белетристично, и с поетическо слово. Стига само да си спомним десетките му статии от ония години или стихотворението „Буря“ (1940), или пък романа „Зазоряване“. Вече самите заглавия свидетелствуват за замисъла на автора, за патоса на лиричното и белетристичното повествование.

Закаленият в борбите поет бе наистина щастлив да дочака и неумолимо настъпващото „зазоряване“, и очистителната революционна „буря“. Сега от перото му ще излязат нови творби в стихове и проза, нови литературнокритически и обществено-публицистични статии, за да се извиси като възторжен създател на новата ни социалистическа култура.

Трябва наистина човек да се пренесе в онова време — време на политическо и икономическо потисничество, на полицейски произвол и страшни беззакония, когато се преследва всяка демократична идея, всяка прогресивна изява, за да се разбере какво мъжество и нравствени сили са се искали, за да се излезе така открито срещу самите устои на буржоазния строй. Били са необходими стоечески усилия, мъжествена воля, умение и такт, за да се отбият атаките на буржоазната преса, полицейските и цензурните преследвания. Налагало се е да бъдат изпозувани и различни форми, да се навлиза в различни области на

културната ни история, за да се избягнат ударите и се постигне целта. „Това беше в същност истинска война със своя собствена тактика и стратегия, с настъпление и отстъпление, само без преговори за мир. Като се събудех сутрин, аз се виждах окръжен и атакуван от няколко места във вестниците на Сговора и по-късно на Обновата. По необходимост аз трябваше да отговарям, за да защитавам позициите и разбиранията си. И прилагам предимно нападателна тактика. Сарказмът и иронията изпълняваха ролята на бронебойни машини. Там, където противникът насочваше вниманието на полицията, аз подчертавах литературната и културната част на спора или пък навлизах в „двувластната“ област на Възраждането: тук фашистите също предявяваха известни права. Не шадях никого и това държане ми създаваше авторитет дори между хората на властта и тяхното разположение към мене понякога, когато беше необходимо, аз изпълнувах. До 1934 г. нещата вървяха горе-долу благополучно, но с установяване на цензурата или на т. нар. „контролна секция по печата“ положението се влоши. Тук формите за воюване се измениха и трябваше да се изработва друга стратегия.“ И в тази непрестанна и все по-разгаряща се война сили и упование писателят е черпил от съзнанието, че се бори за правдата и щастието на хората, както и във вярата, че скоро ще настъпят дълбоки изменения в националния ни обществен и литературен живот, че по силата на историческото развитие буржоазната система е обречена на гибел.

* * *

И в условията на социалистическа България Л. Стоянов продължава да бъде еднакво активен и като писател-художник, и като литературен критик и публицист, и като обществен и културен деец. Още в първите дни след социалистическата революция неговият поетически глас на радост и възторг се слива с възгласите и ликуванията на целия свободен народ, за да възлети в стихове и проза чувствата на върховно удовлетворение от сгромолясането на фашизма, от историческия подвиг на Съветската армия, от започналите социалистически преобразования в нашата родина. И отново писателската му съвест ще се възбунтува срещу опитите на световния империализъм да подпали нова война, да потъпче свободата на малките народи. Всичко, излязло от перото му, продължава да бъде пронизано от един неизменен войнствуваш хуманизъм, с тревожни размисли за съдбата на човечеството. С дълбока гражданска развълнуваност се сочат противоречията в капиталистическия свят. Стихосбирката му „Отвъд желязната завеса“ (1953) е показателна в това отношение, подказва ни за нови черти от поетиката на писателя.

И след 1944 г., в продължение близо на три десетилетия, обаятелната, респектираща и извикваща уважение личност на Л. Стоянов ще срещнем винаги там, където се разискват въпросите на литературата и културата, на обществените и духовния прогрес, на световния мир, на дружбата между народите. „Трябва да израснем много в сравнение с миналото, за да изпълним големите задачи, които ни поставя нашето време“ — призовава писателят своите колеги, настоявайки да се включат всеотдайно в цялостното преустройство на страната ни на социалистически основи. По думите му „победата на Девети септември измени само характера на борбата, като от отрицателна я превърна в положителна, градивна“, но изискваща още по-голяма отзивчивост към всичко, което засяга народната съдбовност. „Борбата с тъмните сили на реакцията не е престанала и тя ще продължи, докато силите на империализма продължават да тъпчат правата и свободите на народите, докато има поробени колониални и експлоатирани народи.“ Оттук и новите задачи пред всички хора на перото, на интелектуално-творческата мисъл и слово. Цялата им дейност следва да бъде в съ-

звучие с новия етап на общественото, културно-естетическото и общоидеологическото ни развитие.

И сега, както и през 30-те години, Л. Стоянов е все така актуален в разнообразните си писания. На чисто литературните проблеми той умее да даде подчертано обществено звучене, от отделните художествени факти да направи по-общи изводи със социално-историческо, нравствено-психологическо, идейно-възпитателно значение. Винаги се стреми да посочи обществено-идеологическия смисъл на литературното произведение, да обоснове къде се корени непреходимата значимост на класическото литературно наследство, ролята, която то може и трябва да играе за развитието на новата социалистическа литература. И в това отношение той непрестанно ще сочи указанията на класиците на марксизма-ленинизма, както и примера на съветската литература, на големите европейски писатели. Все така убедителен и актуален е той и когато обосновава колко несъстоятелни и парадоксални са разнообразните естетско-формалистични теории, колко вредни за духовния прогрес са произведенията, изградени върху антинаучни, мистични, ирационални възгледи за човека и обществото. Многобройните му статии, посветени на наши и чужди писатели от по-далечното или по-близко минало, издават една широка историко-литературна и критико-естетическа ерудиция, умение да се уловят най-интересните страни и моменти от живота и творческия път на разглеждания писател. Макар и писани най-често по повод на чествувания, тези статии далеч надхвърлят обикновения юбилеен характер, проникновено очертават и онова, с което творецът продължава да живее и в ново време, да въздейства на читатели и писатели, върху духовния живот изобщо. Открояват се и усилията му да посочи основни принципи и закономерности на литературното развитие. Литературните процеси винаги свързва с обществено-политическото и общокултурното развитие на епохата, отдавайки еднакво значение и на обективно-историческите, и на индивидуално психологическите фактори и предпоставки при обяснение генезиса и характера на литературната творба. Смисъл, критерий и оправдание за появата на една или друга творба той намира само тогава, когато тя претворява жизнената правда — в нейното богатство и многообразие, — когато има подчертано нравствено-социално звучене и може да съдейства за извисяване на човека и пробуждане на високохуманитарни чувства. И сега той неведнъж указва на необходимостта жизненото съдържание да бъде претворено в съответна висока художествена форма, за да може произведението да въздейства върху цялата душевност на читателя, да придобие траен естетически смисъл.

Въпреки своя обзорен и най-често общокултурен характер статиите на Л. Стоянов, посветени на едни от най-значителните ни писатели от Освобождението насам, дават възможност да се почувствува не само най-физиономичното у тях като граждани и художници на словото, но и да се види богатството на националната ни литература, нейното основно звучене като израз на народната съдбовност, на сложните и противоречиви процеси, съпътствували историческото ни битие. Съвременник и другар на повечето от писателите, за които пише, Л. Стоянов с умение разнообразява изложението за техния жизнен и творчески път с лични спомени и наблюдения, открива ни интересни черти от външния образ и вътрешния свят на твореца. Тези негови литературоведски писания привличат вниманието ни и с образната си мисъл и жив език, с богатството от стилово-езикови похвати и форми, с актуалния си граждански патос. А и онези, които третира по-общо литературни въпроси, наложени от потребностите на момента, се отличават с верни концепции за същността и значението на прогресивната литература, както и относно основните принципи на марксистическата естетика. Разглеждайки връзката, приемствеността между критическия и социалистическия реализъм, Л. Стоянов указва на необходимостта съвременните ни пи-

сатели да изучават опита на националната ни и на световната класика, на големите майстори на художественото слово. Но заедно с това подчертава, „че без марксистко-ленинска идеология, без ясни естетически и социални възгледи писателят днес не може да се справи с крайно сложната карта на действителността, да твори и едновременно да проверява правилността и правдивостта на това, което изобразява, образите, характерите, отношенията, целия сбор от въпроси, които се роят в главата му като пчели около кошер. Социалистическата идеология за нашия социалистически писател би трябвало да се смята като нещо основно, решаващо за неговото творчество. Той ще прави грешки — защото теорията не може да го направи безпогрешен, — но ще се учи от грешките си и ще върви напред.“

Разбира се, както художествените произведения, така и литературнокритическите и културно-публицистичните статии на Л. Стоянов носят печата на времето, когато са писани, отразяват степента на авторовото обществено-философско и идейно-естетическо съзряване, както и общото равнище на теоретико-критическото мислене. Затова и към тях трябва да се подхожда конкретно-исторически, да се разглеждат на фона на цялостния ни духовен живот, за да могат да бъдат вярно видени и обяснени както завоеванията, така и слабостите им от едно или друго естество.

Л. Стоянов е един от малпината българи, който бе във връзка с толкова много чуждестранни хора на литературата и културата. Десетилетната му дейност като писател-антифашист, участието му в международни конгреси и срещи в защита на мира и културата го обличават с най-изтъкнатите писатели-хуманисти, борци за мир и демокрация. С тях той общува и ги осведомява за богатствата на многовековната и съвременната българска литература и култура. А, от друга страна, запознава българските писатели и читатели с делото на тези големи факлоносци на прогреса и мира.

До последните дни на своя живот Л. Стоянов бе изпълнен с една учудваща творческа енергия. Под различни форми той се откликваше на най-тревожните проблеми на момента, които вълнуваха умовете и сърцата на народа ни, на човечеството. И този отклик бе винаги енергичен, идейно осмислен, подхранен от една дълбока тревога за утрешния ден и с вяра в светлото бъдеще на човечеството, въпреки сатанинските планове на реакционните сили да въвлекат човечеството в нови кръвопролития.

И с тази страна на многообразната си и плодотворна дейност личността на Л. Стоянов се откроява ярко на фона на националния ни литературен и общокултурен живот. И всеки, който ще се заеме да изследва процесите на общественото ни и духовно развитие, културно-естетическото и общоидеологическото съзряване през последното полустолетие, неминуемо ще трябва да обърне поглед и към наследството на писателя в тази област. Неговото значение за прогресивното, демократично развитие на българската литература и култура е не по-малко, а може би и по-голямо от това на художествените му произведения. Тая дейност е поучителна не само с широтата на проблематиката, с прогресивната си идейност и вярна методологическа насоченост, но и с целия си гражданско-хуманитарен борчески патос. И тук се откроява образно-емоционалната мисъл на писателя, богатата му стилово-езикова палитра, вълнуващото му слово. Всичко ни говори за един неспокоен и търсещ ум, за вълненията на една будна и непримирима гражданска съвест, за прозренията на един войнствуващ хуманист, в чието дехо са намерили своеобразен синтез проблемите и тенденциите на ония динамични и преломни десетилетия на нашия век.

За тази жизнена и творческа активност на писателя, и когато бе вече на преклонни години, свидетелствува и работата над романа „Детство, младост, война“. По своя широко обхванат замисъл това епично платно трябваше да представля-

ва своеобразна художествена хроника на времето, през което расте и възмъжава, формира се гражданинът и творецът Л. Стоянов, една непосредствена изповед за преживяно, видяно, изстрадано и прозряно. За съжаление тази идея не можа да бъде осъществена в пълнота. От излязлата първа част на оригинално замисленото историческо повествование ние узнаваме за началните етапи от жизнения път на писателя, описани на фона на семейно-битовата и обществена атмосфера. Разказът ни сродява и с вълненията, тревогите, страданията и надеждите на близки и по-далечни люде, които подобно на семейството на бъдещия писател са били принудени да напуснат родни огнища, за да търсят подслон в освободена България. Но и тук те скоро ще се сблъскат с нови несгоди, ще изпитат нови разочарования от морала на тогавашното буржоазно общество. Автобиографичният разказ ни внушава много от националните и социалните вълнения на времето, подсказва ни за трагизма и драматизма на онова поколение, което израства в края на миналото и началото на нашето столетие и което трябваше да изстрада пороците и корупцията на буржоазната политическа система, разрухата от войните. Към живота в онова време сега писателят подхожда с една житейска умьдреност и обществено-философска извисненост, но все с присъщата му непримиримост към всяка пошлост, към всяка неправда, към цялостната социална система, довела до такива национални катаклизми и нравствено-политически сътресения. Затова и повествованието далеч надхвърля рамките на традиционния мемоарен жанр. Съкровената изповед за лична и обществена орис преминава в разгърнат разказ за важни моменти от народната ни съдбовност. От позициите на един богат жизнен и творчески опит писателят ни пренася в онова минало, но ни навежда и на размисли за настоящето, пък и за бъдещето. Затова не може дълбоко да не скърбим, че преждевременната смърт отне възможността на писателя да завърши така сполучливо замислената епична творба, която би ни дала и нови знания за епохата, а би обогатила и с нови истини историческата памет на народа ни, би прибавила нови страници към националната ни художествена летопис.

Очевидно не всичко, излязло от перото на Л. Стоянов, ще издържи проверката на времето. Но различните в тематично и жанрово отношение произведения са документ за епохата с нейните социални, нравствено-философски вълнения, с нейните житейски страдания и психологически изживявания. Те свидетелствуват за една личност, брулена от много ветрове, преминала през много изпитания, за да прозре и утвърди трайни истини от социално-политическо, културно-естетическо, хуманитарно-нравствено естество. Тези истини звучат в унисон с нашата съвременност и могат да служат като опора в усилията ни към пълното осъществяване на ония идеали, които днес движат националния ни и световния културно-исторически прогрес.

Личността на Л. Стоянов извиква нашето уважение и признателност и с оная гражданска непримиримост, с която той се бореше срещу всичко ретроградно и реакционно, което сковава човешкия дух, унижава човешката личност, срещу всички ония войнолюбци, които ковяха коварни завоевателни планове, а продължават и в наши дни да заплашват миролюбивото човечество. Той заслужено си бе спечелил име на войнстващ писател-хуманист, на пламенен радетел за жизнено правдиво изкуство, за мир и правда в света. Примерът и уроците на този вдъхновен строител на съвременна културна България на този непримирим изобличител на буржоазно-капиталистическия строй, който ражда войни, национални и социални конфликти, носи страдания за човека, не са загубили и днес своето значение. Но съвременните поколения трябва по-добре и по-цялостно да ги опознаят и преосмислят с оглед на потребностите на социалистическото ни общество, на борбата за мирно и творческо общуване между народите в света.

ИСТОРИЯ И ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА

(За спецификата на историческия роман)

МИЛЬО ПЕТРОВ

От времето на „шотландския чародец“ — Уолтър Скот, до днес историческият роман натрупа значителен актив: нарасна лавиноподобно, като се усложни и разнообрази. Дори само произведенията-шедьоври са толкова много и така неповторими в идейно-естетическата си същност, че е трудно вече да се обхванат и характеризират цялостно. Несъмнено всичко това е следствие от развитието на науката и изкуството, резултат е и от връзката на художествената литература с историята.

И написаното за този жанр е много и най-различно. Още първосъздателите му обясняват неговите принципи. Впоследствие всяко направление, школа, течение дават своите разбирания и оценки. Писатели и изследвачи от различни времена, страни и позиции споделят мисли или теоретизират върху своеобразието му. Разнобоят в изказаните мнения е най-голям в оперативната критика. (Да не говорим за множеството становища сред неспециалистите.) Често свободно (произволно) и метафорично (защитно) се използват думите *фон*, *проектиране*, *усвояване*, *оплодяване*, *озвучаване* и пр. Рядко ще срещнем термините *дистанция* и *перспектива*, *анахронизъм* (архаизация и модернизация), *извличане* *осъвременяване*. . . Невинаги се разбират *миналото* и *настоящото* като понятия; забравя се понякога, че *принципът на историзма* е общ белег на метода, но в историческия роман има конкретна насоченост. . . Или по въпроса за жанра. Наистина пълноценният исторически роман е и съвременен, както и обратното. Но има и непълноценни (не само в жанрово, а и в идейно-методологическо отношение!) романи: полуисторически, неисторически, антиисторически.

Кой е критерият за съвременност в историческия роман? Може ли да се напише исторически роман за съвременността — предметът на изображение да е настоящето? В какъв смисъл тогава е исторически (дори когато гледната точка на автора е от бъдещето)? Има ли примери за това?

Напълно прав е С. М. Петров, когато казва: „Въпросът за определянето на историческия роман като жанр се отнася към числото на най-сложните в историята и теорията на литературата.“¹ Всички изследвачи търсят решението му. Някои от тях така и започват: Какво да разбираме под исторически роман?²

Необходима е здрава методологическа основа, комплексен научен подход, задълбочено мислене при разглеждането на тази жанрова специфика. Същинският исторически роман е чужд както на релативизма и волунтаризма, така и на еклектичския плурализъм.

¹ С. М. Петров. Русский исторический роман XIX века. М., 1964, с. 4.

² А. И. Пугачев. Советский исторический роман. М., 1970, с. 2—3.

Трябва да се разграничи отличителното за жанра от общото за художествената литература; да се държи сметка за особеностите на романа за миналото и на романа за съвременността. Следва да се говори за исторически роман (както жанр), а не просто за историята в романа (като вид). Иначе това все едно означава да говорим за романа-вид като за епоса-род.

С други думи, трябва да се разглежда историческият роман в собствено пряк смисъл, от гледна точка на неговото жанрово своеобразие. Понякога в иначе добър роман по необезличени и явно неверни автори твърдения се съди за жанра, а последните нито преобладават, нито са от особена значимост. Т. е. като основен белег се издига несъщественото. . .

Необходимо е да се преодолее предубеждението, че историческата тема е „лесна“, а съвременната — „трудна“. И за историческия роман — като пълноценна литература³ — са валидни всички принципи изисквания към изкуството. И тук е нужен конкретен отговор на въпросите: какво, как, защо — се взема, отразява, използва.

Безспорно ясното и пълно, единното и стройно схващане за историческия роман е възможно, след като се проучи, систематизира и обоснове натрупаният опит. Време е да се съберат различните изказвания на нашите най-авторитетни писатели, критици, литературоведи.⁴ Необходимо е и литературно-историческо изследване на всичко казано и написано по въпроса у нас. Пример в това отношение дават някои съветски книги.⁵

Въз основа на съветското, а така също и на нашето литературознание тук ще направим опит да изясним — в теоретико-исторически аспект — някои съществени страни от спецификата на историческия роман. (Примерите ще бъдат малко — искаме те да са от романите за старобългарската епоха.) Ще използваме принципните указания и на нашите класици в този жанр: Ст. Загорчинов, Д. Талев, Ем. Станев. . . Между другото тези указания са по-скоро извлечени истини от собствения романен опит; те не са обикновени признания, а са „предизвикан монолог“ (в интервютата и анкетите) или по-специални проучвания в статии, бележки, есета.

* * *

Както отбелязахме, *миналото и настоящето* следва да се разбират *като понятия*. Те съставляват звена от една обща верига, етапи от единен процес. Принципно им разграничаване е в това, че „обозначават два различни моменти от една и съща история“⁶.

Разбира се, тези понятия обозначават и относителни величини. Отдавна миналото или „преминалата действителност“ (Ст. Загорчинов) не значи само отминала или отживяла времето си действителност; настоящето не е винаги

³ Отдавна мина времето на дискусиите по въпроса за „законността“ на жанра. Днес никой сериозен изследвач не смята историческия роман за „незаконно дете“, резултат от преобладаването на историята с въображението. Той не е лъжлив род изкуство или второръководна литература. Още в лицето на Белински и Добролюбов историческият роман намерил дълбоко разбиране и висока оценка.

⁴ Впрочем литературата ни за историческия роман е твърде малко — няколко статии и книги (които са по-скоро с обзорно-очерков или критико-оценъчен характер): вж. Речник на българската литература. С., 1977, т. II, с. 125—126. Към посоченото в тази библиография може да прибавим още: П. Зарев. Панорама на българската литература. С., 1976, т. V (частта „Стойностите на историческия жанр“); Б. Ничев. Съвременният български роман. С., 1978. Интересни са също така някои статии или изказвания на Ем. Станев, А. Гуляшки, Ст. Диев, В. Мутафчиева, Генчо Стоев, Сл. Хр. Караславов и др.

⁵ Вж. И. Т. Изотов. Из истории критики советского исторического романа. Оренбург, 1967; В. Г. Рензов. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.

⁶ И. К. Горский. Исторический роман Сенкевича. М., 1966, с. 18.

и изцяло „жива“ епоха, нито нова, сега създаваща се реалност. Между тях има родство, общност, съответствие. Тук е от значение принципът на диалектичното „снемане“, приемствеността, повторителността (макар на друга основа) в развитието. Връзката е не само философски аксиологична, но тя е и емоционална. В този смисъл миналото и настоящето се пресичат.

За да се разбере и оцени миналото, трябва да се познава настоящето. От друга страна, на него — миналото — се гледа и без това през очите на нашия съвременник, който не може (и не трябва!) да се освободи от своите впечатления, представи, разбирания. Така към тематично-сюжетното време (миналото, на историческите събития, на героите-характери) в романите се включва и общественото време на епохата (на която авторът е съвременник, времето, когато са написани творбите), както и индивидуалното време на белетриста. Оттук и съвременното и многоаспектно измерение на художествения образ. . .

В историческия роман център е *актуалното минало* — онова, което кореспондира с настоящето, което е обърнато с лице към нас (а не е „загърбено“). Това минало е „живо“ — явява се и като тенденция, откриваща перспективата на историческото развитие, която не е станала още епоха. Избира се исторически характерното: значителни събития, герои и ситуации. Писателите се интересуват — по израза на Тургенев — от „светата старина“. Но те търсят събития и личности, съзвучни на нашето време. Чрез тях говорят и за настоящето. Целта е да се покаже „историческата душа“ на народа.

Посредством героите (особено когато образите им са многосложно обогатени) се решава комплекс от задачи. Днес например — в съгласие с промените в живота и у човека — е налице нов художествен образ: богат, усложнен, с оригинална структура, с променено съотношение на вътрешните компоненти. Тъкмо в него става срещата на многото времена. Да не забравяме обаче: „Принципът на хронологическа несъвместимост на времето е един от основните признаци на историческия роман.“⁷

Този принцип остава и при психологическо-художествения аспект на времето. Известно е, че днес обективното време се разглежда като деформирано, обратимо. То „губи своята непрекъсната продължителност и своята необратима посока; може да го задържиш в движенията, в асоциациите; да го върнеш обратно в ретроспективните нагледы; да го повториш в спомените, да го прескочиш във веригите на бъдещето“⁸.

Принципът на хронологическа несъвместимост в историческия роман е валиден както при обективно-обстоятелственото, така и при субективно-лирическото повествование.

Мнозина белетристи днес отговарят на изискването за студийното, художествено-изследвателското откриване на миналото. От една страна, писателят е задължен да покаже някогашния живот в неговите естествено-реални измерения. (Възсъздаването на миналото не изключва, а предполага художествените условни форми.) От друга страна, историческата правда трябва да „допада“ психологически и естетически на съвременния читател — да отговаря на неговия вкус, начин на мислене и преживяване. Така произведенията ще бъдат художествено живи, възбуждащи.

Историята е основа и в двата случая, но веднъж тя е цел, и втори път — източник, опора за писателя да постави и разгледа съвременни проблеми. Чрез реалистичната художествена измислица се постига същността на разглежданата епоха — по дух, смисъл, тенденции. Задачата е да се осъвремени някогашното време, да се озвучат множество проблемите на миналото, но при условие, че се открие и естетически пълноценно се използва тази възможност. Ми-

⁷ И. К. Горский, Цит. кн., с. 8.

⁸ Р. Ликова. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 323

налото трябва да присъствува не експлицитно (външно), а имплицитно — в характерите на персонажа, като душевност. Историческият романист търси именно характера, психологията, човешкия образ на героя.

* * *

Историческият роман е „дистанциращ“ жанр. Той разглежда актуалното минало обектно (имаме пред вид гледната точка на автора), *от дистанция и в перспектива* — като етап и звено. То, миналото, е изяснено като факт: завършено и изчерпано за историческото развитие, явява се резултат и изходен момент, следствие и причина. Може да се съпоставя с настоящето и по този начин да ни се разкрива всестранно, пълно, в перспектива. Съвременността „не може да се отнася сама към себе си, а без това отношение се изключва историческият аспект на разглежданото явление. Ето защо по принцип е невъзможен и исторически роман за съвременността.“⁹

Но както не може да има „исторически роман“ за съвременността, така — и „съвременен роман“ за отдалеченото минало (темата на този роман да не бъде от настоящето или близкото минало, на което авторът е бил съвременник). Двусмислицата изчезва, когато миналото и настоящето се разглеждат като понятия, респ. като се държи сметка за същността и насочеността на историзма. . .

Трябва да се подчертае, че интересът на писателя-исторически романист е насочен и към своеобразието или различието на миналото (като бит, култура, душевност и пр.), на което той не е бил и не може да бъде съвременник. За него съди по документи, мемоари, други източници (включително и художествени произведения). Т. е. критерият на автора не е относителността на някогашната (изживяната) и текущата (сега протичащата) епоха. От значение тук е и дистанциращото слово. Нерядко публицистично или художествено-изследвачески писателят сочи миналото за пример, морална мярка, поука за настоящето.

Казаното се отнася и за читателя. Той също не е съпричастен като съвременник към ставащото в романа.¹⁰ И за него някогашната действителност е отдалечена по време, схваща се като завършена и изживяна: причините или факторите са престанали да действуват, събитията са намерили своя край.

Не може с течение на годините романът за близкото минало или за настоящето (по отношение на автора) да се превърне в исторически (спрямо или за по-късния читател). Защото се заличава разликата между минало и настояще, т. е. между „исторически“ и „съвременен“ роман. Да не забравяме: авторът е разгледал близкото минало или своето настояще не от гледище на жанровите изисквания за дистанция и перспектива. Той и не дава съответните ориентири на читателя, за да бъде възприета и досътворена творбата като „исторически“ роман. Прав е Д. Талев: „В историческия роман се описва действителност, живот, който принадлежи вече на миналото, който е изяснен вече като исторически факт.“¹¹

Като има пред вид натрупания опит, Ст. Загорчинов пише: „Предлагани са били досега различни определения, в които се наблягало ту на един, ту на

⁹ И. К. Горский. Цит. кн., с. 27; вж. по въпроса, може ли да се напише исторически роман за съвременността, по-подробно у Л. П. Александрова. Советский исторический роман. Киев, 1971, с. 147.

¹⁰ Това не означава, че иначе читателят не е приобщен или сроден с отдалеченото минало. Верни мисли изказва Г. Димов: „От историко-бележистичното повествование читателят иска ния и нравствен свят както на обикновените люде, така и на бележитите личности, които и изпитват влиянието на епохата, и въздействуват върху нея.“ (Г. Димов. Историческите романи на Стефан Дичев. — В: Проблеми на съвременната българска литература. С., 1964, с. 371).

¹¹ Български писатели за литературата и литературния труд. Т. II. С., 1964, с. 163.

друг отличителен белег. Като вземем от всяко определение най-същественото, ще се получи следната характеристика: Колкото повече времето, което се описва в едно произведение, с по-далечно, а материалът на описваната действителност е изживян и изчерпан по-пълно в практическата дейтелност на хората и в тяхното съзнание, така че той идва до нас само като исторически факт, толкова повече това произведение заслужава названието „историческо“ (...).¹² От само себе си се разбира, че „авторът на това произведение не може да бъде съвременник на описваните събития, а лицата в романа трябва да са исторически — с име или без име, в историята това не е важно, — т. е. те трябва да бъдат герои и съдеели на тези герои в този минал живот. Отдалечеността от нашето време, от времето, когато се пише произведението, тежи преди всичко в разграничаването между вида „исторически роман“ и вида „само“ роман.“¹²

* * *

Историзмът е характеристика на творческия метод изобщо — в науката и в пълноценната художествена литература. Негова опозиция е антиисторизмът, който е присъщ на учени и писатели с философско-идеалистическа и буржоазно-модернистическа насоченост на мислене. Наличието или отсъствието на историзма като принцип, насочеността, характерът и степента на проявлението му определят до голяма степен метода (романтизъм и реализъм, модернизъм и социалистически реализъм), жанра (антиисторически, исторически, съвременен).

Като се основава на философското схващане на Хегел и Маркс за съотношението между миналото и настоящето, Ленин разглежда конкретно и диференцирано проблемите на историзма. Той съветва „да не забравяме основната историческа връзка, да разглеждаме всеки въпрос от гледна точка на това, как известно явление е възникнало в историята, какви главни етапи е преминало в своето развитие това явление и от гледна точка на това развитие да видим в какво даденото нещо се е превърнало сега“¹³.

В известната си творба „Запад—Изток“ Н. Конрад отбелязва: „Нашите знания за миналото, съединени с това, което ни открива нашата епоха както по отношение на миналото, така и на бъдещето, ни позволяват да осмислим движението на историческия живот на човечеството и заедно с това да определим философската концепция за историята.“¹⁴

Синтезирано е определението на Ю. Боров. Според него принципът на историзма „предполага спазване на три най-важни условия: първо, разглеждане на явленията в тяхното развитие; второ — разглеждане на връзките на дадено явление с другите явления и трето — изучаване на историята в светлината на съвременния опит, използване на исторически по-висшите форми като ключ за разбиране на по-низшите“¹⁵.

В най-тясна връзка и успоредно с историзма в науката се развива и „художественият“ историзъм, за който в светското литературознание има значителна литература.¹⁶

¹² Български писатели за литературата и литературния труд. Т. II, с. 35.

¹³ В. И. Ленин. Съчинения. Т. 29, с. 167.

¹⁴ Н. Конрад. Запад—Восток. М., 1972, с. 452.

¹⁵ Ю. Боров. Естетика. С., 1971, с. 19.

¹⁶ Вж. И. Горский. Цит. кн. за Сенкевич; Л. П. Александрова: 1) Цит. кн. (тук на проблемите на историзма е посветен специален раздел); 2. Особенности жанра русского исторического романа. Львовский университет, 1960; С. М. Петров. Цит. кн.; В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959; Г. Ленобль. История и литература. М., 1960, и пр.

В същност историзмът е органически присъщ на реалистическото изкуство. Той се явява отличителна особеност на реалистическия творчески метод. И е така характерен за историческия роман: явява се негова „душа“, „лъчение“, „вис виталис“. Присъствието му определя и философската основа на жанра исторически роман.¹⁷ Ето защо не трябва да се отъждествява историзмът като характеристика на творческия метод с историческия роман като произведение за миналото.

Историзмът се открива в съотнесеността минало—настояще. Тази съотнесеност предполага специални познания, диалектикоматериалистически светоглед, а при най-висшето ѝ проявление — марксистко-ленинско схващане.¹⁸ Художественият историзъм означава още „живяване в миналото“, „историческа интуиция“, „научно въображение“.¹⁹

На него — като литературоведческа категория — служат и социалното, и психологическото, и езиковата стилизация. Пред вид романния опит на Ал. Толстой Пауткин казва, че активният художествен историзъм е „такъв съвременно заинтересован подход на литературата към историята, когато обективните картини на миналото са окрили от идейността на нашите дни“.²⁰

Писателят-историк трябва да види миналото едновременно и с очите на неговия съвременник, и от висотата на своето време.²¹ Или, както отлично го е казал Ал. Толстой: „... захождение в историю через современность, воспринимаемую марксистски“.²²

Може и трябва да говорим за *историзъм* и *историцизм*.²³ Историцизмът се свързва с емпириката, отнася се до фактологично-външната страна. При него не се търсят причинно-следствените връзки и отношения; той игнорира идеята за детерминизма. Това е фиксиране вниманието върху фактите и явленията, лежащи на повърхността на живота и неопределящи неговата същност. Явява се необходим материал, първа крачка (но тя е недостатъчна) в осмислянето на явленията. Историцизмът изключва както идеологията на епохата, така и историческия колорит и езиковата стилизация като средство за обективност по отношение на миналото.

Впрочем изкуството по начало цели правдата на живота, без да се нуждае от признаване на неговите произведения за действителност. По самата си природа „художественото творчество не може да бъде приковано в границите на емпирическата повърхност на явленията“. Тук има избиращост, опосредствувачи (условни) форми, чрез които се постига правдата на живота. В нашия случай е важно как историческия роман се отнася към правдата на някогашната действителност — той правилно, вярно, адекватно отразява миналото. Друг е въпросът за степените на това отражение в многообразната и сложна художествена практика за авторовите цели. Изкуството „може да възсъздава историята, решавайки съвършено конкретни съвременни въпроси“.²⁴ Следва да разглеждаме историзма и историцизма в тези насоки и аспекти:

¹⁷ С. М. Петров. Цит. кн., с. 8.

¹⁸ Като разглежда трилогията „Усилни години“ и романа „Илинден“, Д. Талев подчертава, че успехът му се дължи на запознаването с метода на социалистическия реализъм. Едва тогава вникнал в същността на събитията, в тенденциите на изобразяваното време. — Пулс, г. IV, бр. 22, 1966.

¹⁹ В. В. Виноградов. Цит. кн., с. 531.

²⁰ А. И. Пауткин. Цит. кн., с. 35.

²¹ С. М. Петров. Цит. кн., с. 449.

²² А. Л. Толстой. Марксизм обогатил искуство. М., 1949, ПП, т. 13, с. 323.

²³ Срв. с В. В. Виноградов (опозицията е „историзъм“ и „историческо“, цит. кн., с. 516); у Л. П. Александрова (опозицията е „историзъм“ и „историчност“, цит. кн. от 1971 г., с. 71).

²⁴ А. Л. Лилов. Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 45.

Първо, когато са насочени към настоящето — стават характеристика на литературата на съвременна тема.

Второ, когато са насочени към далечното минало. В този случай те са характерни за романтическата и реалистическата литература (реализъм, критически реализъм, социалистически реализъм). За да се покаже някогашната действителност в съотносеноста ѝ към настоящето, не е нужно писателят да знае повече от историка и езиковеда, нито пък това е възможно (освен ако писателят е сам историк или езиковед-специалист). За внушаване на историческата достоверност творецът има свои оръжия, похвати и средства. . . Но пълното усвояване и използване на историята като подход е не само възможно, но и задължително днес. В. В. Виноградов обръща внимание: „Историзмът, насочен към далечното минало, съвсем не предполага у писателя такова знание за езика, бита и светозрението на миналата епоха, каквато непосредствено е дадена на съвременника на изобразяваната епоха.“²⁵

* * *

Може най-общо да кажем, че *интелектуализмът* също е характерен за науката и изкуството. „Научния“ интелектуализъм свързваме генетически с античното здраво трезво време, с Ренесанса и нашата епоха. Така той се явява опозиция на Платоновата теория, на средновековната мистика и на буржоазно-модернистическия ирационализъм.

Строго погледнато, процесът на интелектуализация се свързва с отношението между науката и изкуството на XX в.

„Художественият“ интелектуализъм е отличителна черта и характерна тенденция в изкуството на века ни. Той манифестира именно връзката между научността и художествеността (в същност научността при него става естетическа категория). Особено характерен е днес за литературата на социалистическия реализъм. Особеностите му са добре посочени от Ю. Боров: „Интелектуализмът в изкуството е такава форма на художествената мисъл, която има специфични цели (философски концептуален анализ на състоянието на света), специфична активност (повишаване ролята на субективното начало) и специфична стилистика, тежнение към условността, експерименталност на обстоятелствата, логизирани характери, които предават чрез отделните лица мислите на автора.“²⁶

Като своеобразно естетическо отношение на съвременния човек към света, историята, битието изобщо, интелектуализмът довежда до променяне на съотношенията и акцентите в произведението, структурата и облика на героя, подхода, похватите и средствата на писателя, функциите на читателя.

Необходимо е да направим следните бележки и пояснения:

Собствено интелектуализма свързваме с темата (от философско-концептуален характер), с подхода (аналитично-мисловен), с промененото съотношение в структурата на образа (акцентът е върху рационалното начало, но това не става за сметка на емоционалното, което сега е и „произтичащо“), сюжетно-композиционните особености (те са хетерохронни, пред вид асоциативно-монтажния принцип), със специфичните похвати и лексикални средства (някои думи са понятия от научната сфера).

Изобщо в нашата литература днес се забелязва повишен интерес към философския размисъл, грескава изследваческа страст. Авторовата мисъл е „изнесена напред“ и е силно изявена. Всичко е правомерно: „Съотношението между емоционалното и рационалното начало не може да не бъде различно в творчеството на различните творци.“ По принцип и на практика „може да има изкуства,

²⁵ В. В. Виноградов. Цит. кн., с. 531.

²⁶ Ю. Боров. Цит. кн., с. 252.

жанрове, направления, автори, произведения или образи с превес на едното или другото начало. . . " Но в съвременната ни литература „засилването на интелектуалното начало (. . .) не доведе до отслабване на нейната емоционална мощ". Органичното единство на двете начала не е нарушено, нито тяхното взаимодействие. Както няма чисто интелектуално, така няма и чисто емоционално творчество. „Там, където мисълта загуби емоционалния си товар или чувството не ни подтиква към размисъл — там вече имаме работа с други форми или начини на духовно творчество. Не в пропорцията, а в специфичното вътрешно единство между мисъл и чувство се заключава същността на интелектуално-емоционалната определениост на изкуството."²⁷

Когато говорим за интелектуализъм в историческия роман, това означава, че предмет на изображение е характерът (формиран при някогашните обстоятелства), че се уважава самозначността на текста, на конкретно-историческото измерение. Понятието образ-идея в историческия жанр следва да се разбира не в пълния смисъл на полифонията или диалогизираното слово, както е например у Достоевски. Строго погледнато, образът-идея сочи за схематизъм, за липса на жизнена непосредственост и убедителност, на художествена плътност на човека като характер.

Ако *епическата* проза обема в себе си монологичното повествование, както е у Л. Н. Толстой (с принципа на характера), *лирическата* (деепизираната) проза — полифоничното повествование, както е у Достоевски (с *принципа за идеята*). В такъв смисъл *лирическото* като опозиция на *епическото* се явява *родов* белег, а *интелектуалното* — негов, на *лирическото*, *стилов* белег.

В историческия роман интелектуализмът се включва в историзма. Благодарение на него художествената творба за отдалеченото минало се издига над фактите и максимално ги обобщава; изследва събития, герои, процеси; служи си с нови изразни средства и разчита на асоциативно-комбинативното мислене на читателя.

* * *

Реализмът и романтизмът се явяват на основата на историческото мислене, което от своя страна е рожба на буржоазната епоха. А социалистическо-реалистическият творчески метод се базира на научния социализъм (в ленинския му етап), който преодоля едностранчивия буржоазен историзъм.²⁸

Още през 20-те и 30-те години на миналия век романтиците дават израз на разбирането, че главното в историческия роман е историзмът.²⁹ Но този историзъм е наистина ограничен и половинчат. Защото акцентът е върху статиката и „вечните“ стойности. Дава се път и на волунтаризма: личността, а не народът е творец на историята. Затова в романтическият роман може да се говори за елементи на историзъм.

В реалистическата литература историзмът намира простор — чрез него се разкриват историческите закономерности, богатата и сложна действителност. Като съпоставя романтизма и реализма, Ст. Каролев отбелязва: „При реалистическият метод изразните средства повече се приспособяват към обекта. Реалистичният стил е по-гъвкав и многообразен. . . " Той представя „по-голяма свобода и самостоятелност на героите"³⁰. „Засилването на нормативно-действените функции обикновено е свързано с известно романтизиране на изображението, с романтични стилови белези. Стремейки се към ярки емоционални ефекти, писа-

²⁷ А. Л. Лилов. Цит. кн., с. 232, 314, 523.

²⁸ Т. Жечев. Идеи на прозата. С., 1967, с. 32 и 40.

²⁹ Б. Г. Реизов. Цит. кн., с. 95.

³⁰ Литературен фронт, бр. 45, 1966.

телят избира изключителни ситуации и преживявания, душевни състояния, извисява и хеперболизира, силно заостря, илюстрира, стилизира.³¹

Романтиката в изкуството извира от живота. Но в изкуството той е „по-ярък, по-концентриран и винаги под някаква по-силна светлина“ — отбелязва Д. Талев.³² Чрез идеализацията (в нравствено-естетически план) и подсилването героите стават по-ярки и внушителни. В този смисъл Талев казва още, че романтизмът е особено необходим в историческия роман. „Всичко е в зависимост от личния опит на писателя и от целите му — да хвърли по-обилна светлина върху истината. Но трябва да се спазва мерката на художествената правда.“³³

За критическите реалисти човекът е по-скоро обект на историята. Действителността е видяна в нейната двумерност. Обратно, за социалистическия реализъм човекът е субект на историята и действителността е видяна в тривременните ѝ характеристики: минало, настояще, бъдеще.³⁴

„В понятието социалистически реализъм в съветския исторически роман — подчертава Г. Ленобл — трябва да се включи (като една от най-съществените му съставки) съотношението минало—социалистическо настояще. От тази съотношеност произтича неизбежно новото осмисляне и усещане на историята.“³⁵

И така социалистическият реализъм в историческия роман се свързва с конкретната проява на историзма в светлината на марксистко-ленинското разбиране: осъзнат, последователно и всестранно прокаран, активен, дълбок. . . Чрез него се осмисля и показва миналото от най-прогресивни позиции. В него откриваме историческа достоверност и революционна перспектива, патоса на предугаждането или предвзхищението; с него се познава миналото и се въздейства на днешния читател.

* * *

Във връзка с метода на писателя е и *жанровата разновидност* на романа: „Жанровата структура в значителна степен зависи от метода на твореца, от неговите литературни знания и предпочитания, от влиянието, което е изпитал в развитието си.“³⁶

Признавайки теорията на отражението, „в светлината на основните творчески принципи — народността и партийността — може да се дойде до правилно решение на многото специфични въпроси на историческия жанр: за съчетаването на историята и съвременността, за способите на изображение на историческите личности, за границите на художествената измислица и „ролята на романическото произшествие“ (Пушкин), за документализма, за мярката на архаизацията на езика и т. н.“³⁷

Впрочем за романа като „единствен установяващ се“ жанр, за подвижната граница между художествените елементи (литуратурата) и нелитературния материал (морални проповеди, философски трактат, политическо встъпление и пр.) специално говори М. Бахтин. . . В случая за нас са важни изводите за епопеята. Видният съветски изследвач посочва три черти: 1) предмет на епопеята е националното епическо минало, „абсолютното минало“ (по терминологията на Гьоте и Шилер); 2) като източник на епопеята служи националното предание (а не личният опит и израстващата на негова основа свободна измислица); 3) епическият

³¹ Ст. Каролев. Цит. статия.

³² Д. Талев. Железният светилник. С., 1972, с. 382.

³³ Сб. Д. Талев, Св. Минков, Д. Димов в спомените на съвременниците си. С., 1973, с. 208.

³⁴ Л. П. Александрова. Цит. кн., с. 27.

³⁵ Г. Ленобл. История и литература. М., 1977, с. 121.

³⁶ Иван Попиванов. Проблеми на литературния жанр. С., 1972, с. 13.

³⁷ И. Т. Изотов. Цит. кн., с. 92.

свят е отделен от съвременността, от времето на певеца (автора и неговия слушател), т. е. налице е абсолютна епическа дистанция.

С други думи, епопеята никога не е била поема за настоящето, а за древността — миналото е идеализирано и преданието за него е свещено, липсва съзнание за относителността му. . . Епическият свят е недостъпен за личния опит и не допуска индивидуална гледна точка и оценка.³⁸

В светлината на тези принципи положения, но в по-свободния и частичен смисъл на думата например романите на Ст. Загорчинов и Д. Талев се определят като епопеи. Впрочем самият роман според Хегел е „буржоазна епопея“.

Навлизането на лирическата проза (лиризмът като деструктивен фактор спрямо епическия) промени познатата сюжетност, структурата на образа, цялата стилистика на историческия роман. Даде се широка възможност за субективизацията. Но промяната на типа повествование не означава игнориране принципа на историзма, свързан с миналото. Всичко си остава или би трябвало да остава в природата, особеностите и изискванията на жанра.

Често за определящ жанров признак се взема някоя от второстепенните характеристики, а не централната, главната, доминиращата и определящата особеност. А в историческия роман има различни начала и стилни тенденции, както и степен на историчност (поради което романите биват полуисторически и неисторически).³⁹

* * *

Маркс и Енгелс говорят за модернизация на историческото минало от буржоазните революции насам, конкретно от Великата френска революция.⁴⁰ В насоката, духа и смисъла на техните схващания са и разсъжденията на някои литературоведи, които също говорят за *модернизация* на миналото в историческия роман.⁴¹ И в двата случая се отхвърля неисторическият и антиисторическият подход: изтъква се неправилната идейно-методологическа постановка, неразбирането на фактите и явленията, събитията и хората. В същност се воюва срещу агностицизма и волунтаризма, релативизма и субективизма. Защото миналото не трябва да се идеализира, нито принизява и опощява.

Бихме казали, че и при модернизацията понякога намира израз „историзмът“ — буржоазно-модернистичната литература разглежда връзката между периодите на упадък,⁴² тя е апологетски „реалистична“. Поради невежество и в повечето случаи заради спекулативно-користни цели с това преиначаване и фалшифициране на миналото, драпировка на настоящето.⁴³

³⁸ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 556.

³⁹ Светският изследвач И. Горски дава пример с романа на полския писател Бохенски „Божественият Юлий“ (1961). Тук чрез алегорията (въз основа на сходството) сатирично-публицистично е показана съвременната действителност. Изображението на миналото е бегло, образът на римския полководец е абстрактен (вж. цит. кн. за Сенкевич, с. 46).

У нас Г. Цанев и Тончо Жечев говорят за различни степени на историчност и съвременност в историческия роман — за полуисторически роман, както и за пародиране на историята, например в някои творби на В. Мутафчиева и Ст. Дичев (вж. Речник на бълг. л-ра, цит. с. 24).

⁴⁰ По С. М. Петров. Цит. кн. от 1958 г., с. 442.

⁴¹ Пръв М. Серебрянски по повод статията на Л. Фойхтвангер (Лит. критик, 1935, № 9, с. 108); после — С. М. Петров, Г. Ленобл, И. Горски и др. У нас използват термина модернизация Г. Цанев, Г. Пенчев и др.

⁴² Фр. Енгелс споделя мисълта на Ш. Фурие, че всяка историческа фаза (в класовото общество) има свой период на подъем и период на упадък (вж. „Анти-Дюринг“. С., 1950, с. 302). Може да се твърди, че не само периодите на подъем, но и тези на упадък са в приемствена връзка помежду си.

⁴³ Модернизация на историята правят и писатели като Л. Фойхтвангер, Ан. Франс, Х. Ман (вж. И. Т. Изотов. Автореферат на дисертацията Проблеми советского исторического романа. М., 1972, с. 13). Някога библиотека „Древна България“ извършваше модернизация на нашата история.

Посоки и форми на проявление:

1. Грубо тенденциозно се прави подбор на известни факти и явления, събития и исторически герои, чрез които — като се деформира историческата правда — се венчехвали или принижават настоящето. Далечното минало се явява просто илюстрация или маскировка на авторовата съвременност.

2. Модернизация на бита и нравите на епохата. Тя много бързо и лесно — от пръв поглед — се забелязва.

3. Най-податливи на модернизация са психологическите преживявания, философските размисли, социалната характеристика на героите. . . Получава се нещо като при някои герои на П. Ю. Тодоров: с думите на Пенчо Славейков, това са нищезанци и метерлинковци, разглеждани на битово-фолклорна основа и облечени в български потури. . .

Литературният персонаж е носител и изразител на съвременни схващания, на днешни разбирания и преценки; жестовите, поведението и постъпките са явно от наше време.⁴⁴ Нарушава се изискването за характер, формиран в дадени конкретно-исторически обстоятелства и проявяващ се в тях; липсва и съотнасянето: минало—настояще, герой—епоха. Т. е. по отношение на миналото героите са манекени, стават рупори на автора.

4. Модернизация на езика. Използват се „такива речеви средства, на които лежи очевиден отпечатък на езика от друга епоха и друга култура“; стига се до несъответствие „между стила на епохата и такива средства на езика, които изразяват представи за съвременната или близка до съвременната действителност“. Това „противоречи на реалистичния стил, убива правдоподобие на реалистичното изложение“⁴⁵.

В същност модернизацията е една от проявите на *анахронизма*. Друга неговата разновидност е *архаизацията* — идеализиране и законсервиране на миналото, археологическо-музейно реставриране и битоописание, инкрустиране на старинни думи, които остават непонятни за нас, и т. н.

* * *

Осъвременяването на миналото няма нищо общо с модернизацията. Разликата между тези два подхода е невинно ясно забележима, но е принципна. Можем да я открием и в подбора на събитията, и в акцентите при ситуациите, сцените и картините, и в психологията и речта на героите, и в словото на разказвача. От особено значение са авторското присъствие в творбата, ролята на читателя-съавтор, различните възможности чрез художествения образ, чрез детайлите, композицията. . . Множествеността на гледната точка намира израз в конкретно-историческия план, съвременния аспект и вечното (винаги актуалното) измерение на творбата.

В известен смисъл ще повторим: историческият роман отразява правдиво миналото, той е произведение за далечната действителност. Но това минало е видяно, осмислено и преценено от днешния писател по такъв начин, че романът да поставя и решава съвременни проблеми, да вълнува днешния човек. Всичко

⁴⁴ Г. Цанев се позовава на разсъжденията на проф. Бицили върху романа на Мережковски „Възкръснали богове“. — „Тук, в далечната епоха, са показани пъргави робини, евтини хетери, провинциални кончета. Извършена е просто смяна на имената и са показани слугини и улични момичета, вместо военни трибуни — съвременни офицери. . .“ (кн. Историческият роман в българската литература. С., 1977, с. 37).

Много примери в този смисъл ни дават романите на Дончо Родев („Черният конник“), Й. Вълчев (трилогията „Съпала към небе“), Д. Кисъв („Необикновена екскурзия“) и др. Модернизацията тук води до „разваляне“ спецификата на историческия жанр. Това се отнася и до такъв иначе хубав роман за юноши като „Предречено от Пагане“ на В. Мутафчиева.

⁴⁵ В. В. Виноградов. Цит. кн., с. 556.

е предназначено за читателя, който иска да научи за някогашните събития и хора, а така също да узнае нещо свое, да разбере себе си. Историческият роман е за миналото, но е предназначен за съвременния читател.

Впрочем към съвременността е обърната не само литературата за миналото (историческият роман), но и тази за бъдещето (научнофантастичният жанр, по-точно футурологията). „Без съвременност, заключена в произведението — казва М. Пришвин, — не може да има влияние върху читателя. Вътре в произведението, макар то да е написано за каквото и да е, и колкото и да е отдалечено от съвременната тема, вътрешната тема е винаги съвременна.“⁴⁶

Стига се дори до парадокс: „Историческата тема се ражда от съвременността и ѝ принадлежи.“ Но литературата за миналото „бележи в същност една от линиите, по които художествената мисъл търси между другото и истината за настоящето; и пътищата към бъдещето.“⁴⁷ Историческият роман трябва да ни даде, от една страна, коефициента-определител на специфичното в рисуваната епоха,⁴⁸ но той трябва да ни открие, от друга страна, и „вектора“ — оная величина (известна в математиката), която изразява не само количество, но и направление.⁴⁹

По същество *осъвременяването* е израз на принципа на диалектическото снемане, на приемствеността. При него се разглежда *връзката* между миналото и настоящето; използват се *родството* и *общността* между различните епохи и поколения. То става на базата на конкретно-историческото и цели винаги актуалното, вечното.

Ще подчертаем: настоящето не съществува паралелно с миналото, а се *извлича* от него. Така *осъвременяването* е откриване на миналото като кълн, живец, звено за настоящето. *Проектирането* не означава механично пренасяне, заточаване, изгнаничество на настоящето. То има своята почва (родството) и обратимост (тенденциите на някогашната епоха). Така *извличането* и *проектирането* се пресрещат: миналото е видно и пред вид резултатите по-късно и днес; настоящето се носи от миналото като движение-развитие насам. Трябва конкретно-историческото: събития, сцени, детайли, жестове, проблеми, герои, реч — да приеме и издържи „съвременното“.

Но *осъвременяването* става и чрез художественото индуктиране: използва се принципът на аналогията, съответствието. Писателят показва по такъв начин миналото, че то напомня, подсеца, указва за настоящето, възбужда и внушава впечатлението и идеята, че всичко става и сега. Подбраните и осмислени факти от миналото, словото на автора и на георите и т. н. предизвикват интимния опит на читателя, който е заставен да сравни и по своему осмисли изобращението.

Българските писатели от времето на Търновската школа и особено от Паисий Хилендарски насам използват историческото минало за въздействие върху своите съвременници. Историзмът в подхода е предпоставка и фактор на *осъвременяването*. „Искаш ли да видиш като на театър играта на тоя свят, изучавай историята“ — казва отец Паисий. В схващанията на Иполит Тен Вазов подчертава: „Историята се движи по един незблем закон, във връзката на събитията има страшна логика. Историята на миналото е едно огледало, което обяснява настоящето и отразява бъдещето“ (Предговора към „Легенди при Царевец“).

Стоян Загорчинов написва много страници за това, как е създаден романът „Ден последен“. Писателят изтъква причините от социално-генетично естество,

⁴⁶ Вж. в. Лит. фронт, бр. 11, 25 март 1962 г.

⁴⁷ Б. Ничев. Димитър Талев (Лит.-крит. очерк). С., 1961, с. 16.

⁴⁸ Г. Цанев. Цит. кн., с. 49.

⁴⁹ А. И. Пауткин. Цит. кн., с. 79.

връзката между времето на Стамболийски и времето на Момчил. „Всичко — казва големият белетрист — е не само минало, а и настояще.“

Д. Талев поставя такива заглавия на своите бележки и статии: „В миналото са корените на настоящето“; „В историческия роман търся връзката със съвременното“ и пр.

Според Талев историческият роман отразява чрез създателя си съвременната действителност, повече или по-малко настоящето. Той не съдържа само минало, а и духа, и мирогледа на автора. „Историята ни предлага много богати възможности, но е необходимо авторът да вложи наблюденията от своето време, от своята съвременност.“⁵⁰

Когато пише „Самуил“, Талев споделя в статия: „Важен е също така въпросът, дали могат да се вложат съвременни проблеми в едно художествено произведение с историческа тематика. Отговорът на този въпрос решително е положителен. Известно е, че много от съвременните проблеми идат от миналото или водят началото си от миналото.“⁵¹

Талев се спира на проблемите, идеите и образите в романа — в образа на Самуил се оглежда истинският народен вожд от всички времена; в богомилското движение „има живи социални елементи“; някогашните тежнини сред народа се повтарят в известен смисъл и по-късно. „В това, което е трайно, вековечно, в историята, аз търся връзка със сегашния наш живот, със сегашната ни действителност, както е според социалистическия творчески метод.“⁵²

Много и най-различни са изказванията на Ем. Станев за осъвременяването. Ще дам два примера. Във връзка с „Легенда за Сибин, Преславския княз“ именитият писател изтъква: „... аз винаги съм излизал от съзнанието, че у човека има нещо много постоянно, че той не се променя така бързо и така лесно с лежата на времето, на вековете. Моите герои в ред отношения са истински чеда на времето си (...), но нима са ни чужди?“⁵³ Или: „... винаги ме е вълнувала националната съдба, характерното в нея и в много от моите късни исторически творби съм се опитал да разтъквам нашия български свят, неговите особености, преосмислени чрез едно съвременно светоусещане.“⁵⁴

А. Гуляшки е близък на Ем. Станев по схващанията си за изкуството и с оглед принципите за конструирането на художествения образ. Писателят е убеден, че историческата литература контактува със съвременността, макар да не изследва буквално текущите проблеми. На нея не трябва „да се гледа като затворена в себе си“⁵⁵. Лично той иска чрез историята да се домогне „до кръстопътните въпроси“ и на съвременното. Гуляшки подчертава „тая моя слабост да търся връзки в човешката психология между минало и настояще“⁵⁶. И което е твърде показателно: „Винаги тръгвам към историята от настоящето. То е един мащаб, за да надникнем под повърхността на самата нея. И да търсим основни народностни черти на българския дух.“⁵⁷

Ако модернизацията е несъобразяване с истините на миналото, осъвременяването се основава на диалектичката връзка между някогашното и днешното. В този смисъл разбираме и следното изказване на Вера Мутафчиева: „Всеки исторически роман в същност е осъвременяване на миналото — всичко друго е аб-

⁵⁰ Сб. Д. Талев, Св. Минков, Д. Димов... с. 187.

⁵¹ Д. Талев. Историческата проза. — Раб. дело, 19 май 1957.

⁵² Д. Талев. В историческия роман търся връзка със съвременното. — Лит. фронт, 31 дек. 1958.

⁵³ Вж. А. Т. Свиленов. Събеседници. С., 1978, с. 11.

⁵⁴ Ем. Станев. — Работническо дело, 22 апр. 1977.

⁵⁵ Пламък, 1974, кн. 9, с. 59.

⁵⁶ Катя Бъклова. Андрей Гуляшки. Анкета. С., 1978, с. 89.

⁵⁷ Пак там, с. 83—84.

сурд, щом миналото е пресъздавано от днешно мислещ човек, с оглед на днешните задачи. Нищо чудно, че пренасяме себе си върху измрели преди векове герои — обратното би било невъзможно.⁵⁸

Изобщо големите творци публицистично, научноизследователски или художествено-естетически (чрез преображенията си в героите) обосновават и реализират един от най-важните принципи в историческия роман — осъвременяването.

* * *

Историческата достоверност и творческата измислица съставляват художествената правда на историческия роман.

Историческият роман се ражда на фактологично-документална основа, реализира се чрез предварителна научноизследователска дейност. Историческите романи не заменят историята, но внушават уважение към нея и подтикват към още по-сериозното ѝ изучаване. „Художникът-историк, ако иска да бъде верен на историята, трябва да съмее да я покаже.“⁵⁹

Необходимо е писателят да познава историческите факти и достиженията на науката. Той се ползва от знанията на учените, култивира у себе си умения за научен анализ и синтез. В определен смисъл става олицетворение на учения-историк. Нерядко влиза в противоречие с официалното научно становище, явява се като оригинален изследвач. Дори помага на учените. . . Поради това историята днес не се пише само от историците.

Някои от писателите са историци по образование, други са научни работници, специалисти. Чести са случаите, когато писателят има за консултанти или рецензенти изтъкнати български медиевисти.⁶⁰ Една част от писателите преди написването на художествените произведения издават исторически очерци за същите герои и епохи (Е. Константинов, Д. Мантов, Й. Вълчев и др.).

За историческата достоверност (историческата правда) са показателни мислите на нашите изтъкнати белетристи. За нас те имат ключово значение.

Д. Талев смята, че трябва да се пристъпва към писането, когато всичко е изяснено. Писателят да има какво да каже — любопитно, значимо, ценно; да знае и как да го каже — искрено, правдиво, живо. Целта е да се обхване пълно и всестранно някогашната епоха, но да се покажат съдбовните за държавата и народа процеси и събития. Трябва да се постигне и атмосферата на времето, и колоритът му. . . „Най-напред — казва авторът на „Самуил“ — се въоръжавам със знания (. . .) и държа за установяване на истината на историческия материал. А после давам простор на въображението си.“⁶¹

Ем. Станев е по-друг тип творец и неговият исторически роман е модерен. Но и той говори за възсъздаване и научна оценка, за необходимостта писателят да има своя концепция за миналото. Белетристът трябва да бъде реставратор-археолог — за историческия роман това е главно изискване.⁶² Писателят-реалист не трябва да се поддава на евтини виждания и разбирания — трябва да прави избор сред фактите и версиите, да излезе с оригинална идея. За себе си казва, че влиза в голямо противоречие с историографията.⁶³ Често говори за своите разбирания и оценки и дори така се изразява: „моите представи и разбирания за история и живот“.

⁵⁸ Вж. Г. Пенчев. Цит. кн., с. 45.

⁵⁹ С. М. Петров. Цит. кн., с. 455.

⁶⁰ Д. Талев има за консултанти проф. Д. Ангелов и Бистра Цветкова. Той се ползва от техните съвети, взема под внимание критичните им бележки.

⁶¹ Сб. Д. Талев, Св. Минков, Д. Димов. „„, с. 221.

⁶² И. Сарандев. Емилиян Станев (анкета). С., 1976, с. 59.

⁶³ Пак там, с. 94.

Станев държи за историческата истина, но онова, което е във от неговия герой, във от целите и задачите му, остава на заден план: „Аз вземам онова, което може да послужи за по-голяма достоверност, което може да послужи за по-задълбочена психологическа достоверност (курс. м. — М. П.).“⁶⁴

Според Генчо Стоев „концепцията трябва да се съдържа в някаква степен във фактурата. Иначе не бива да се развива — тя остава привнесена. . . Естествено — при творби на историческа тематика, в които авторът поднася документален материал, измислицата ще трябва да се подчини на документа.“⁶⁵

В същност научността и художествеността в историческия роман се сливат: науката е не само основа и предпоставка, тя става същностно-характеристичен белег на изкуството — негово студио-естетическо измерение.

* * *

Без творческа измислица няма художествена правда, т. е. няма исторически роман. . . Често писателят е роб на фактите, на безкрилото описание и илюстративния подход. Поради това на труда му се гледа като на лесна и съмнителна работа. В същност голямото изкуство е издигане над емпириката и постигане на значителното в идейно-естетическо обобщение. „Истинската история — изтъква М. Горки — пише не историкът, а художникът.“

Преди да има исторически романист, трябва да има романист, т. е. роден творец-белетрист, който „да отиде по-далеч от история и ни даде нещо възвишено и прекрасно“ (Гьоте); да вложи в произведението си не само значителна идея, но и да издигне естетически човека. Да не се забравя, че музата на Историята (Клио) е божествена. . .

Освен познания, научна интуиция, реставраторско и концептуално мислене писателят трябва да има пластически и психологически дар, творческа инвенция, способност за художествено оживяване. Спомняйки си Н. Й. Вапцаров, ще кажем: Той трябва да обхване не просто контурите на историческата епоха, а да покаже човешката драма. Защото писателят се интересува преди всичко от човешките съдби, от света на човека. В какъв мащаб и до каква степен ще задълбочи и разшири света на героите, по какъв начин ще възсъздаде и осмисли социално-историческото време — това зависи от намеренията, целите и задачите, от научните познания и не на последно място от творческите възможности.

В писмо до Инес Арманд Ленин казва, че в романа „цялата същност е в индивидуалната обстановка, в анализа на характерите и психиката на дадени типове“⁶⁶.

За „големите мъчнотии“ в историческия жанр, за изискванията пред писателя и съвременния читател, за отговорността и риска на твореца, когато разглежда „святата материя“ (историята), говорят по-специално Д. Талев, Ем. Станев, А. Гуляшки.⁶⁷

Художествената измислица е отражение на живота по законите на красотата. Тя е характерна за изкуството изобщо, в това число и за историческия роман. Явява се като „набавяне“ чрез въображението въз основа на установените от науката знания;⁶⁸ това е „притуряне“, за да се постигне характер, жив образ — но „на базата на проучванията“⁶⁹. И не само се основава, но и се контролира от историческите факти, от съответните проучвания.

⁶⁴ И. Сарандев. Емилиян Станев (анкета), с. 58 и 65.

⁶⁵ Др. Ничев. При Генчо Стоев. — Пламък, 1975, кн. 2, с. 91.

⁶⁶ В. И. Ленин. Събр. съч. Т. 35, с. 161.

⁶⁷ Вж. сп. Пламък, 1976, кн. 10, с. 135—136; А. Т. Свиленов. С повея на Април. С., 1976, с. 99; И. Сарандев. Цит. анкета, с. 90.

⁶⁸ Д. Талев. Бележки върху историческия роман. — Лит. фронт, бр. 50, 1953.

⁶⁹ Вж. А. Т. Свиленов. Събеседници, с. 68.

Художествената измислица трябва да бъде в съгласие с духа, смисъла, тенденцията на епохата — дори когато е по вероятност. Затова се разглежда в съотношение с историческата достоверност. Даже чрез нея се постига по-голяма историческа убедителност. По думите на Горки художествената измислица „не нарушава жизнената правда, а усъвършенствува изображението с цел да му придаде по-голяма убедителност, да задълбочи неговия смисъл. . . Да измислиш — това значи да извлечеш от сбора на реално даденото неговия основен смисъл и да го възплътиш в образ.“⁷⁰

Въображението на писателя „може да измисля само в посока, която му подсказва историята. Проникнал в събитията на миналото, той долавя тяхната закономерност и на нея подчинява всичко, което създава неговата белетристична инвенция.“⁷¹ И възможното парадоксално мислене прави изключение от това изискване.

Художествената измислица засяга същностно-главното и второстепенно-частното. Понякога нарушаването на фактологическата истина е с оглед на психологическата необходимост. „Съчиненото“ е в служба на исторически достоверното. Т. е. както емпириката може да указва за случайното (за нещо нехарактерно), така и „измисленото“ — за същностното. В такъв смисъл Ем. Станев изтъква, че постъпва свободно с историческите факти и лица. За него е важна оригиналната и значима идея, неповторимият характер. „Писателят има право да размества не само времената, ами и планините, и реките, и всичко. Стига да може чрез това да изрази онова, което иска да нарисува, да насочи там вашето внимание.“⁷²

Понякога романистът влага в речта на един герой мисли на друг: „Ако известни идеи и настроения са съществували през една епоха, ако влизат в нейната духовна характеристика — няма значение дали историческите лица са ги изповядвали непременно“ — твърди Г. Цанев.⁷³

За художника вероятното или възможното в историята често се разглежда като станало. Тук са уместни думите на готвача Нестор, отправени към Ханко. Нестор иска от Ханко да излъже, че е извършил и други воински подвизи. Ханко отказва, защото такова нещо „не е било“. „То не е било — изтъква събеседникът му, — но е могло да бъде! А като е могло да бъде, все едно, значи, че е било!“ („Златният век“).

За едни писатели историята дава сюжета, скелета на повествованието, „естествено типичните“ герои. Белетристът се ползува от фактологически даденото, изпълва празнините, разиграва случки, създава картини и сцени. За други историята се явява като опорни моменти, жалони-ориентири. И сега писателят измисля подробности, но не спазва хронологическата последователност. Той измисля сюжет, свързва моментите, извлича смисъл, дава психологическа плът на творбата.

Историята предлага податки от различно време и от различно естество. Писателят претворява и моделира действителността. Организиращ и доминиращ фактор е неговата — на автора — концепция. Тя твори всичко: случки, ситуации, образи. Когато тази концепция е законспирирана в образа-характер, „измислиците“ стават негови истини. При това образите са или въз основа на реален прототип, или са изцяло „измислени“ (въз основа на различните източници като прототип, в това число и автора-прототип). Те се явяват ключ за епохата; конструирането им (тяхната вътрешна структура) е по аналогия на структурата на епохата.

⁷⁰ По Г. Пенчев. Цит. кн., с. 64—75.

⁷¹ Г. Цанев. Цит. кн., с. 34.

⁷² И. Сарандев. Цит. анкета, с. 88.

⁷³ Г. Цанев. Цит. кн., с. 43.

Ще дадем накратко два примера — с Ем. Станев и А. Гуляшки.

При конструиране художествения образ на „измисления“ си герой княз Сибин Ем. Станев тръгва от концепцията за българския характер, дух и възглед. Чрез концепцията търси и „вижда“ героя си; измисля сюжет и в него включва героя. От схващането си за българската и общочовешката душа Станев се движи по-нататък при художественото ѝ възплъщение, като търси нейния конкретно-исторически израз. „Трябва ми физиономия, за да я наситя с вътрешно съдържание. Но заедно с това и човек, който е безсъмнено и представител на известен обществен слой.“⁷⁴ И още: „За мене никой човек, когото познавам, не стига за художествен образ. За художествения образ ми трябва един човек плюс сто други, плюс нещо от самия мене.“⁷⁵

Сякаш Ем. Станев постъпва като кукувица — търси гнездо (в дадения случай епохата на Борил) за своето яйце. Дори направо заявява: „Като ги разчепквам тия неща и ги проектирам върху някого, освобождавам се от тях.“⁷⁶

Но откъде е този „някого“? Той е човек, формиран като характер в съответното минало. Дори като възможен човек. . . Друг е въпросът, че художествено-психологическият образ на този „някого“ е многоизмерим и че е разкрит за различни времена. Последното се отнася до творческите принципи, похвати и средства, до мащаба на типизирането и пр. — Обогащането на образа е дори до степен, при което става разколебаване нормите на жанра. . . Героят става мит-символ. Но това измерение на образа не изключва принципа за характера. Митично-символното израства, излъчва се от Сибин — става измерение на образа-човек, който е формиран, живее и действа, умира през епохата на Борил. Пък и самият Ем. Станев, както стана дума, говори за запазеното езическо покъсно, за това, че героите в историческите му романи са чеда на своето време. . .

И при А. Гуляшки „идеята командува търсенето на образа“. Но тя „се поражда върху основата на асимилирана от твореца действителност и винаги се оформя съобразно светоусещането му“. Веднъж подбрани, образите имат относителна самостоятелност спрямо идеята. В много случаи той, образът, надхвърля обхвата на идеята и я обогатява.

Интересни са мислите на Гуляшки за конструирането на образа, за умението да се комбинират обществените и индивидуалните черти, за да се получи жив човек; за името на героя, което да дава понятие за българския човек, и пр.⁷⁷

А. Гуляшки е от писателите, които претворяват действителността и дават своя модел за нея. „В идейно-естетическо отношение търся в историческата епоха доказателствен материал за същите концепции, както в останалите си книги. В това отношение „Златният век“ е абсолютно свързан с останалите ми книги. Романът е само брънка от общата верига.“⁷⁸

* * *

Стилизацията на речта (езиковата стилизация) също е средство за характеристика на епохата. Чрез нея се постига историческа достоверност, местен колорит, съответна атмосфера. Тя служи на историзма, поддържа дистанцията, внушава обективност на изображението. Ето защо по характер и функции е твърде различна от документалната стилизация.⁷⁹ Бихме казали: тя се използва

⁷⁴ И. Сарандев. Цит. анкета, с. 54.

⁷⁵ Св. Игов. При Емилиян Станев. — Пулс, бр. 9—10, 16 май 1967.

⁷⁶ И. Сарандев. Цит. анкета, с. 41.

⁷⁷ А. Гуляшки. — В: Български писатели за литературата и литературния труд. Т. II. С., 1964, с. 577.

⁷⁸ Катя Бъклова. Цит. анкета, с. 77.

⁷⁹ Вж. В. В. Филипов. Проблемы документализма в художественной литературе. — Русская литература, 1978, № 1.

по-скоро при осъвременяването, отколкото при архаизацията (като самоцел) и модернизацията.

Езикът не е предмет на историческо възпроизвеждане; стилизираното слово на автора и героите, както несобствено-пряката реч (когато се преплитат и сливат гласовете на автор и герой) не означава натуралистично-археологична реставрация на миналото. Тук писателят е най-свободен, но той е задължен да спазва мярката.

Како разглежда художествената практика у Пушкин и Л. Н. Толстой, В. В. Виноградов осмисля важни теоретически положения на стилизацията и очертава аспектите ѝ. Действителността — подчертава големият съветски учен — трябва да се рисува не само „в светлината на собствените ѝ норми, вкусове и оценки“, но и „в светлината на нейната речева семантика“.⁸⁰ Или: „Проблемът за езика на историческия роман в неговата специфичност възниква само тогава, когато авторът си поставя съзнателна и отчетлива цел — не само да даде художествена картина на известна епоха в нейните политически събития, психология, прави и характери, но да изобрази тази епоха така и в самия нейн език, да покаже не само какво са мислили и говорили героите на романа, но и с какви думи, граматични форми и с техните връзки са се ползували те при това.“⁸¹

Пред писателите стои необходимостта да използват понятни, достъпни езиково-стилистични средства. Няма исторически роман, написан на някогашен език — нито е възможен, нито необходим. Използването на старинни думи, обрати на речта, падежни форми и пр. не е самоцел. Когато думите са непознати, писателят по различен начин ги прави разбираеми — чрез превод под линия или в края на романа (в приложения Речник), а най-добре чрез синонимни повтора в текста, чрез незабележимото разяснение в диалозите. Т. е. тук е налице стилизацията в плана на лексиката, синтаксиса, морфологията.

Речта на автора и на героите трябва да подсеца и внушава за исторически характерното. Чрез нея трябва да се постигне „илюзия за висша степен на обективност (. . .), илюзия за правда“⁸². Това е възможно не само чрез използване на архивния фонд на живия език, като се отстранят анахронизмите; могат да бъдат възпроизведени битът и психологията на някогашното време и чрез средствата на съвременния литературен език. „Важна е не *точността* на цитата, а *впечатлението* на читателя, зависещо от художествената, а не от хроникалната правда.“⁸³

Класиците на нашия исторически роман споделят ценни мисли и за стилизацията. Според Ст. Загорчинов езикът е функция на съдържанието и заедно с това на отношението на автора към него. И тонът, и ритъмът, и лексикалните средства — всичко трябва да съответствува на съдържанието и да го изразява. Казаното трябва да бъде понятно и приемливо за читателя — без разяснения под линия или в края на произведението. „Една художествена книга — изтъква Загорчинов, — която има нужда от коментар поради езика, губи половината от качествата си.“

Дълбоко верни и убедителни са извлечените истини на Ст. Загорчинов от собствения художествен опит: за остаряването на езика, за познавателността, колорита и аромата чрез него, за очарованието на старите и рядко употребявани собствени имена и пр.⁸⁴

Писателят може — според Д. Талев — да прави нововъдения, да руши установените правила, да гради по свое разбиране (но не по прищявка!). Той „мо-

⁸⁰ В. В. Виноградов. Цит. кн., с. 582.

⁸¹ Пак там, с. 544.

⁸² Пак там, с. 581.

⁸³ Пак там, с. 543.

⁸⁴ Вж. Български писатели за родния език. С., 1973, с. 205—215.

же смело да наруши едно граматическо правило, за да съживи, да стопли, да обогати по-богато своя език, но той не бива да влиза в противоречие с основните закони на езика, изобщо да пренебрегва естествения и здрав усет към него, да се отчуждава от неговия дух.“⁸⁵

Конкретно за своите исторически романи Талев подчертава: родният му език е български, но с някои особености на местния колорит. Писателят прави промени в словоредата и въвежда някои думи, например дъдец (дедец), клобурец (калпак); служи си с обръщения, като „слуго“. Един от героите му (Арон, след като чува думите на художника за Варвара) казва: „Като те слушам, почвам да я виждам“ („Самуил“).

Ем. Станев неведнъж е говорил и за „корените“ на литературния ни език, за неговото речниково богатство, неговата яснота и гъвкавост. „В нашия средновековен език има изрази, които звучат с много по-голяма сила, отколкото преведени на съвременен български език.“ Но, общо взето, според именития писател езикът ни е „беден откъм думи, изразяващи чисто философски, метафизически, сложни душевни състояния“⁸⁶.

Усилията на Станев са насочени към това: да създаде нови думи; да вложи в обикновените и познатите думи и по-друго съдържание, да ги направи и по-благозвучни. . . . Успехът му наистина е забележителен, например в „Легендата“ и в „Антихрист“.

Големият творец изобщо може и в действителност взема материал отвсякъде, но го подчинява на целите си. Например Шекспир в „Юлий Цезар“ използва думи и изрази, взети изцяло от Плутарх.⁸⁷ Така постъпва не само Ем. Станев, но и Сл. Хр. Караславов, който в края на всяка книга на „Солунските братя“ изрично отбелязва, че за по-голяма достоверност заема думи и изрази от историческите източници, които са от по-късно време. . . . Това звучи наистина като парадокс, а някой би помислил, че е модернизация.

Обективността се постига чрез стилизираната реч (думите, сравненията, метафорите, поговорките) на герои от различни периоди и класи, с различна народност и интелектуално-духовно равнище. Тук е уместно указанието на един руски писател: Ние трябва да пишем, както говорим, но в старината грамотните обичали да говорят, както пишат.⁸⁸

* * *

Категорията читател е твърде относителна, разнородна, трудно установима. Различията у читателите са в познанията и естетическите предпочитания, във възрастта и историческото време. . . . Винаги човекът е имал желанието да опознае някогашните събития и хора, да изпита насладата от историческото произведение като изкуство. Показателна е мисълта на Белински: „Когато четем исторически роман, като че ли сами ставаме съвременници на епохата, граждани на страната, в която се извършва събитието на романа, и получаваме за тях във формата на живо съзерцание по-вярна представа от онази, която би могла да ни даде каквато и да било история.“⁸⁹

Стремешът е още по-голям, когато историческата наука не удовлетворява с откритията си. Особено пред вид философската концепция за миналото. А днес читателят е по-интелигентен от всякога, информиран е и знае много, особено

⁸⁵ Вж. Български писатели за родния език, с. 512.

⁸⁶ И. Сарандев. Цит. анкета, с. 86.

⁸⁷ Г. Цанев. Цит. кн., с. 219.

⁸⁸ По В. В. Виноградов. Цит. кн., с. 565.

⁸⁹ В. Г. Белински. Избрани произведения. С., 1955, с. 261.

е любопитен и възискателен. Той „не търпи бърливостта(. . .), иска не да му рисува картини, а да ги осмисляш, да го насочваш към значението им“⁹⁰.

Понякога в романа е налице буквален автентизъм — фактите и документите се явяват в неизменен вид, те конкретизират повествованието, задълбочават историзма. Студийността намира израз чрез авторския коментар. Но тяхното присъствие в творбата е заради читателите, на които днес е присъщ научен стил на мислене. Документите дават възможност и подтикват към размисъл, изискват самостоятелност в достигането на истината.⁹¹

Ем. Станев например уважава различните категории читатели, но цени най-вече ония, които са с вгъбен поглед, будно внимание, със способност да разбират подтекста.

Художественото творчество по принцип предполага аудитория, свързва се с читателя.⁹² Като произведение на изкуството и историческият роман е „опит на един, в който другите трябва да намерят и разберат себе си“ (Лидия Гинзбург).

Безспорно читателят става обект на въздействие — в него се култивират добродетели; той бива интелектуално-духовно обогатен и извисен, вкусът му се възпитава. . . Така по различен начин авторът дава на читателя, но и изисква от него, разчита на него: провокира индивидуалния му опит, подтиква го да сравни, прецени, досътвори.

* * *

Историческият роман отразява миналото в неговото своеобразие. От особена важност е да се покаже правдиво някогашното време, станалите събития, „историческият“ човек. Да се изключи *историческото* от историческия роман не значи да се махне скелето и да остане сградата; а значи — както при статуята — отвътре да остане празно историческо пространство и време. Миналото в историческия роман е по-скоро като желязото в бетона на сградата. . .

Историческият роман се основава на достоверния факт, придържа се към документа, взема под внимание и използва наличния изворов материал. Той е задължен — и в такъв смисъл принудително ограничен! — да покаже, изследва и докаже миналото. Иначе означава да се създава лъженсторически роман. По повод „Записките“ на Захари Стоянов В. Андреев казва, че трябва да се възкресява историческата истина, а не да се забулва с днешни разбирания и съображения.⁹³

Разбира се, конкретно-историческото измерение не изчерпва художествена-та творба. Миналото се разглежда в съотношение с настоящето; използва се съвременното разбиране на художествения историзъм, насочен към миналото. Става естетическо възкресяване не на мъртвото, а на живото, което може да е било досега скрито, още непознато. То е „субстанциалното зърно на епохата“ (Хегел). С примера си служи за поука, дава моралната мярка за настоящето.

Писателят подбира, заостря, озвучава, за да покаже миналото. Но всичко е в светлината, духа и смисъла, насоката и светоусещането на съвременността.

⁹⁰ Вж. А. Г. Свиленов. Отблизо. С., 1967, с. 63.

⁹¹ В. В. Филипов. Цит. статия.

⁹² В едно американско списание Джон Чийвър говори за своя начин на писане и подчертава: „... писането е споделена дейност. Не мога да пиша, ако нямам читатели. Писането е като целувката — не можеш да се целуваш сам.

Смятам читателя си за зряла и интелигентна личност. Много често ми се струва, че той допринася за създаването на книгите ми толкова, колкото и аз. . . Щом имаш нещо да кажеш, необходимо ти е да имаш на кого да го кажеш“ („Не мога да пиша без читатели“. Интервю. — Паралели, г. XVI, бр. 5, 1980).

⁹³ В. А. Андреев. Избрани произведения, Т. II. С., 1968, с. 315.

В такъв смисъл отразената романна действителност носи други възможности. Подбира се онова, което е характерно или типично — което съдържа тенденцията на бъдещето, разкрива перспективите на развитието. От принципино значение е изискването за дистанция и перспектива.

Ако говорим за историята като *фон*, не трябва да забравяме, че това е *активен фон*. (Но в кое пълноценно художествено произведение всичко — освен човека — не е фон?!) В същност историята за писателя се явява като характер и психология на героя. *Проектирането* на съвременността в миналото се пресреща с *извличането* ѝ.

У нас няма богатство от съвременността, нито вкус към екзотиката на отдавна изчерпаните форми на живот; русоизмът в историческия роман е непознат. На съвременните български романисти (имаме пред вид талантливите!) са чужди изобщо търсенията на буржоазно-модернистичния роман с неговия релативизъм или субективизъм, на мистицизма или порнографията. За тях — като представители на социалистическия реализъм — основен елемент в художественото съзнание става историзмът. Те, както и читателите им, се ръководят от изискването за удовлетворяване потребностите на възходящото общество, за реализирането на комунистическия принцип.

ЧУЖДОТО „ЗВУЧЕНЕ“ И НЕГОВОТО ПРЕОДОЛЯВАНЕ В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ЛИТЕРАТУРНА БАСНЯ

ЮЛИЯ НИКОЛОВА

Въпросът за оригиналността и за чуждото влияние в басненото творчество е свързан с някои нерешени проблеми на неговата специфика и на неговото развитие. Ранната жанрова определеност на баснята е причина тя да бъде възприета едва ли не като „законсервирано“ литературно явление. А. С. Виготски пръв се опита да разчуши общоприетите гледища и заговори за успоредното съществуване на прозаичната и поетичната басня, които според него са два различни по произход и по художествените си функции литературни жанра.¹ С усет за историко-литературните процеси М. Л. Гаспаров констатира развитие на баснята и посочи нейния долитературен и литературен вариант.² Но тези разбирания стоят все още настрана от утвърдените литературно-теоретически позиции.

Като приемаме становището за еволюцията на жанра, без да навлизаме в неговата същност, считаме, че понятието „литературна басня“ най-добре отразява онзи скок, при който от лоното на житейското си, фолклорно и полуфолклорно съществуване баснята прекрочва прага на литературното творчество, за да се подчини на неговите естетически и художествени задачи и за да приеме строга лично-творческа характеристика. Във връзка с това названието „българска възрожденска литературна басня“ служи за означаване не само на конкретните литературно-исторически особености на баснята, но и на нейната национална самобитност — въпрос, който предизвиква най-много спорове.

Българската литературна басня се ражда 17 столетия по-късно от европейската — през 40-те—50-те години на XIX в. Това е времето, когато руската и европейските литератури имат своите най-значителни образци, оказали изключително влияние върху творчеството на нашите възрожденци. Силата на това влияние, както и разработката на отдавна познати баснени сюжети са причина да се отрича съществуването на оригинална българска басня. За единствен неин представител в предосвободенската ни литература се сочи П. Р. Славейков, но и върху неговото творчество е сложен знакът на подражанието или в най-добрия случай — на преводачеството. А в нашата възрожденска книжнина са записани имената на близо 40 издатели на басни, 20-тина от които са имали смелостта да покажат своите собствени търсения в причудливия „Езопов“ свят!

Използуването на разработени баснени сюжети и на познати баснени герои е явление, характерно за спецификата на тоя жанр. То има своите закономерни първопричини, които са твърде интересни и биха могли да бъдат предмет

¹ А. С. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 132.

² М. Л. Гаспаров. Античная литературная басня. М., 1971, с. 234.

на отделно проучване. Логиката на едно заключение, че използването на всеизвестни баснени сюжети и герои е компилация, би поставила под съмнение и оригиналността на произведенията на най-популярния и на най-„подражавания“ у нас баснописец — И. А. Крилов, защото неговите басни събуждат асоциации с творчеството на В. К. Тредиаковски, А. П. Сумароков, М. М. Херсаков, И. И. Хемницер, с творчеството на Лафонтен, който от своя страна ни връща към Федър и Бабри, а те — към Езоп. В изследването си за баснята А. А. Потебня утвърждава постоянството на персонажа като задължително условие, без което не може да се осъществи басненото действие.³ Но постоянството на сюжети и образи, наложило се като традиция, до известна степен влиза в конфликт с изискването за оригиналност, за собствен почерк в личното творчество и това винаги малко или много е смущавало баснописците. „Аз сметнах — пише Лафонтен, — тъй като тези басни са известни на цял свят, няма да направя абсолютно нищо, ако не внеса в тях нещо ново посредством някои черти, които да им придадат вкус.“⁴ Ако Лафонтен влага новото в очарованието, във веселостта, в приятната художествена форма, Лесинг го търси в силата на философско-дидактичния тон, в морала. А. С. Пушкин чрез творчеството на И. Крилов го вижда във вярното пресъздаване духа на народа, в националното своеобразие. А съветският литературовед Н. Степанов при прегледа на руската басня се стреми да открие новаторството в преосмисленото и осъвременено съдържание, в авторската оценка, в многообразието на художествената интерпретация.⁵

Изброените становища, както и погледът върху българската възрожденска литературна басня ни дават основание да твърдим, че при използването на познати баснени сюжети и герои е възможно да се преодолее чуждото влияние, ако традиционното се съчетае с нови компоненти, различни по своята функция и реализиращи се на различни структурни нива, но достатъчно значими, за да му се противопоставят и да доведат до ново композиционно, поетическо и смислово „звучене“ на баснената творба. Многообразието във взаимоотношенията между познатото и сътвореното би могло да се изрази чрез следните опозиции:

- традиционен сюжет и персонаж — нова ритмично-композиционна структура
- традиционен сюжет и персонаж — нова поетическа изразителност
- традиционен сюжет и персонаж — нова семантична стойност.

С промени от първия тип започва европейската литературна басня. През I и II в. от н. е. Федър и Бабри заимствуват познатите им долитературни варианти, особено Езоповите басни, като превръщат прозаичната форма в стихотворна. Постепенно интересът към формата се свързва и с осъзнат стремеж към съвършенство в композицията, езика, стила. У нас литературната басня се възприема и утвърждава като такава преди всичко със стихотворната форма. Външната постройка става мерило за новаторство. Десетилетия по-късно, когато понятието литературна басня започва да се оценява според степента на художественото майсторство, популярност добива прозаичната басня, особено чрез творчеството на П. Р. Славейков. Създаването на прозаичната литературна басня е резултат и от някои нови тенденции — главно от интереса към фолклора. В своето ранно развитие литературната басня за българския възрожденец е „изкуствена поезия“⁶, т. е. лично творчество, което на естествения словоред на говоримата реч противопоставя строги изисквания за рима, ритъм, стих. В писмо от 23. VIII. 1841 г. Н. Геров пише до Н. Рилски: „Размер съм употребявал като русите — тонически. . . Слоговете в едни стихове са много, а в дру-

³ А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 479—480.

⁴ Цит. по А. С. Виготски. Пос. съч., с. 148.

⁵ Н. Степанов. Русская басня. — В: Русская басня XVIII—XIX веков. Л., 1977, с. 5—62.

⁶ П. Оджакков. Наука за песнотворство и стихотворство. Одеса, 1971.

ги — по-малко, но въобще така пишат басни.⁷ Доказателство, че формата се явява израз на осъзнато чувство за лично-творчески акт, е Басненикът на П. Р. Славейков.⁸ След превода на Езоповите басни той помества пет свои басни, написани в стихове. Едната от тях — „Щурец и мрави“ — срещахме в началото на същия сборник, но тя е в проза и е причислена към Езоповите творби. П. Р. Славейков постъпва така, както постъпват неговите предшественици 17 столетия по-рано. Но ако в началото на нашата ера обличането на една долитературна басня в стихотворна форма и в нова ритмическа организация довежда до цялостната ѝ трансформация, до превръщането ѝ в литературна, то през XIX в. критерият е вече друг. Широкото разпространение на западноевропейската и руската басня омаловажава делото на нашите баснописци, още повече, че те заимствуват не само долитературни, но и литературни образци. Създаването на стихотворната басня е нов творчески етап за нашия литературен живот, но в общоевропейски аспект той не може да се оцени като нещо повече от превод, при който преводачът винаги има право да регулира обема на строфата, дължината на стиха, ритъма. А това са промените, с които от пръв поглед се характеризират българските басни. Затова, като усвояват формата, възрожденските книжовници се стремят към изменения от друг порядък, особено композиционни. За съжаление нарушаването на композицията на баснята-образец често се е оценявало от нашата критика като липса на художествен усет у българския творец.⁹

Смяната на мястото на поуката (като промития или епитимия), което има донякъде формален характер, но е резултат от желанието на баснописеца да се откъсне от познатия му текст, е най-срещаното изменение. Така постъпват П. Р. Славейков и П. Оджакوف в басните „Врана и лисица“, Ил. Христович в „Орел, рак и щука“ и др. Поставят се и поуки, които не съществуват в първообраза (например П. Р. Славейков в „Щурец и мрави“) или старите поуки се допълват с нови. Богатството от изводи може да се обясни с увеличената функционалност на баснята, със смяната на адресата, с различната историческа и национална среда. Езоповите басни се приспособяват към българската действителност главно по тоя път. Ярък пример в това отношение са „Взаимоучителните таблици“ и „Малки книжици“ на Хр. Данов от 1862 г. Познатата басня „Мравки и скакалци“ е с две поучения — едното има просвещенски характер и разкрива ползата и необходимостта от учение, а другото е житейски съвет, че ако човек желае да е тачен в старостта, трябва отрано да извоюва достойнството си.

Новаторски по дух са измененията в експозицията. Нейното удължаване е оправдано от стилистични и смислови новости. При Ц. Гинчев много силен е стремежът към описание на бита, на обстановката, в която живеят героите. Сам той признава, че това нарушава общото композиционно равновесие на творбата. „Между тях — пише той — има някои по-дълги, но не е било възможно кога се е искало негде да се опише или място-картина, или обстоятелство, или пък характер.“¹⁰ Разширяването на експозицията е резултат и от желанието да се обоснове басненото действие. В „Мраве и щурец“ на Д. Войников молбата на щурца е предшествувана от подробното описание на грижата на мравките за хранителни запаси. Понякога в експозицията се прави твърде обстойна характеристика на героите. С тази особеност баснята на Кр. Пишурка „Бой на петли“ почти излиза от рамките на традиционните образци.

⁷ Цит. по М. Арнаудов. Творци на Българското възраждане. Поети и герои. Т. II. С., 1969, с. 25.

⁸ П. Р. Славейков. Езопови басни. Букурещ, 1852.

⁹ Вж. Б. Пенев. П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия. — ПСп, кн. 67, с. 208–210; 237; 242.

¹⁰ Български басни от Цаня Гинчова. Русчук, 1870, с. IV.

За литературната басня е характерно и увеличаването на диалога, прибягването на нови ситуации, което довежда до промени във времетраенето на басненото действие. Липсата на достатъчен опит у нашите творци е причина да се наруши специфичната жанрова постройка и да възникнат басни-поеми и басни-приказки, каквито са „Sutor non ultra crepidan“ на Великсин, „Бой на петли“ на Кр. Пишурка, „Светливото червейче“ на П. Р. Славейков. За баснята „Петел и елмаз“ П. Р. Славейков е обвинен от Б. Пенев, че е принизил художествената ѝ стойност, като е съкратил някои епизоди от Криловата „Петух и жемчужено зерно“. Стихотворният вариант, поместен в Басненика, действително е кратък, но хармонира с композиционната структура на останалите творби в сборника. Същата басня е включена в диалога „Парите и науката, или препирня между двама съученици Петър и Михаил“. Там тя е значително обогатена с раздвижен и увлекателен монолог. В случая не липсата на умение, а конкретните практически и художествени задачи са довели до промяната на композицията на творбата. По същите причини в Славейковата басня „Шареното магаре“ е отстранен цял епизод, фигуриращ в „Зеленый осел“ на И. И. Хемницер. В българските басни се забелязва и нарушаване единството на действие чрез впитване на втора сюжетна линия, която не съществува в басната-първоизточник. В посочените по-горе басни на Кр. Пишурка и на П. Р. Славейков разказвачът е участник в басненото действие. Неговите постъпки до момента на развързката вървят по линия, различна от тая на баснения персонаж. В най-критичния момент разказвачът от наблюдател се превръща в участник в действието. По тоя начин се унищожава границата между реалното и иносказателното и се засилва внушението за правдоподобност.

Изброените ритмично-композиционни промени не са единствени, но най-ярко характеризират формалното обновление на творбите. От своя страна те са здраво споени с поетическите и смисловите изменения, които безспорно играят ръководна роля.

Взета в своя най-широк смисъл, поетическата изразителност обхваща и кръга от стилистични промени. Последните са многобройни и започват от обикновените замествания на чуждици, за да стигнат до съзнателната употреба на говоримата лексика. Тоя стремеж се проявява още през 40-те години на XIX в. В творчеството на първите баснописци народните изрази са рядкост, но винаги носят своеобразието на националния колорит. Близко по дух до народната приказка е въвеждането към Войниковата басня „Баба и кокошка“, което започва с двустипието:

Една дърта сбръчкосана баба
имала си гадинчица слаба.

Макар и единични, употребените думи от говоримата реч запазват ярното чувство на нашия българин за иронична хапливост. В баснята на Е. Мутева за магарето в лъвска кожа четем: „Дръпна тогизи той едно дърво, // почена да го чеше по плещите.“

Понякога готово заетият от фолклора израз е неуместен. В поуката към „Рак, Щука и Лебед“ Ц. Гинчев пише, че колата „стоят си деня и ноща // непомръднати от пътя, // на пътя на кръстопътя“ (разр. м.). Най-прецизен, с най-точен езиков усет в своето баснено творчество е П. Р. Славейков. Използувайки богатата съкровищница на фолклора, той съумя да намери не само най-подходящите словесни съчетания, но и да затвърди българското звучене на баснята. Езикът на неговите герои е колоритен, с подчертани диалектни особености. Истинско съвършенство в това отношение той постига в четвъртата редакция на „Щурец и мрави“ и в прозаичния вариант на „Врана и лисица“. Изрази като „тежка зима хвана“, „да си отбия туй гайле“, „спретна, напетна,

скопосна“ потопяват в народната говорна атмосфера. Понякога и едно възклицание е достатъчно, за да побългари обстановката, в която действуват героите. В „Лебед, Рак и Щука“ И. Христович е постигнал това с характерното междуиметие:

И впрегнали се те в хумотят,
напъват са — хъс-и-й — колата пукат.

Умело се заменят имената на героите. Криловите кукувица и петел („Кукушка и петух“) в Славейковата басня са Куко и Пипе. Лебедът от „Лебедь, Щука, Рак“ се преобразява от Н. Геров и П. Р. Славейков в орел. В баснята „Гарван“, написана по Криловата „О Паве и Вороне“, която има по-далечно — езоповско потекло, С. Радулов сменя не само името на героинята — от Матрьона на Гана, но побългарява и произхода ѝ. Тия изменения са резултат от новата национална принадлежност на баснята, но имат и по-дълбоко смислово значение. Например враната от „Врана и лисица“, която П. Оджаков назовава „чорбаджи Гарванчо“, и магарето от „Зеленый осел“ на Хемницер, което П. Р. Славейков превръща в „кир Магарчо“, носят не само нова национална, но и нова социална характеристика. Особено силни са социалните характеристики в басните на Л. Каравелов. Долетялата на Парнас гарга („Басня“) с цел да стане „щастлива и благородна“ заявява:

Аз съм от добър род,
аз всякога съм била народна.

Последните думи са явен намек към лъжепатриотите, а цялата творба е явна характеристика на тяхната дейност — гръмка, но безполезна.

В творчеството на някои възрожденски баснописци се забелязва обогатяване на поетическите детайли и на художествената образност по посока към българското светоусещане. Персонажът, неговите действия и особено мястото на действие са типично български. Събитията в познатата Езопова басня за кучето, което вижда отражението си във водата, при Ц. Гинчев са строго конкретизирани по място и време. Той пише:

Есен по грозде у нашта земя
земат да колят в сяка салхана.
С бивол захващат, свършват с коза —
в кожи и куми вливат излоя.

Сушат и плътят крехка пъстърпа,
гъпчат наденици — вкусна смърлъв.
Кушуви пекат — пръсти си ближат,
руйното вино пият, наливат.

Подробното описание на битя говори за осъзнато чувство у творците към новаторство и към целенасочени промени в познатите им баснени образци.

Лиричните отстъпления, колкото и необичайни да са за един баснен текст, изпъстрят произведенията на нашите възрожденци, като изразяват тяхната любов към отечеството. За свое оправдание шурецът от „Щурец и мрави“ на П. Р. Славейков ще каже:

Разхождах се по хладните дъбрави
и свирях тамо по ливади.

А героят на Ц. Гинчев е още по-„романтичен“:

Под зелените листове,
под шарените цветове,

край цветливите лъгове,
пях край кривите долове.

Баснените образи, дори и традиционни, също получават нова характеристика. Магаретата от Криловата басня „Парнас“ са с „празни глави“, но с шлифовка на интелигенти, които добре знаят цената на мястото, в което са настани. Със своята басня Крилов критикува изостаналостта и реакционността на членовете на Руската академия по негово време. У нас на празноглавите самохвалци липсва тая степен на култура, затова и Славейков ги е представил по-простовати. „Един дъртляк осел“ случайно е научил „от дяда и от баба“ що за място е Парнас. Променен е цялостният развой на събитията — и оттам — смисълът на поуката.

Неизследван у нас е проблемът за семантичната трансформация на басните. Ако липсват по-ярко изразени композиционни и поетически въведения, новото смислово съдържание трудно се открива и такива творби в повечето случаи се считат за преводни. Забележими от пръв поглед са само семантичните промени в поуката. Обикновено тя се запазва, но получава ново значение. Криловото и Сумароковото заключение към „Петух и жемчужено зерно“, че мнозина ценят само практическата изгода на вещите, при П. Р. Славейков е преобразено в духа на възрожденските идеали за просвета и книжнина.

Мнозина ценят учението,
както петелът слмаза —

пише поетът.

Много интересни са промените в поуките към Езоповите басни в буквара на Г. Бусилин. Повечето от тях са емоционален израз на авторовите позиции. В откъс от поуката към баснята „От куче уапан“ вместо житейски извод за безсърдечието на хората, способни да унищожат страдащия, четем: „Прекрасно и мило отечество свята България. Скоро ли ще се пробудят твоите синове от дълбокия сън, в когото ги е вдълбало многолятното невежество и като ся пробудят да видят що ся чини в ихна земя и кой ся наслаждава богатими дарами твоея благодатная утроби? Скоро ли, мило отечество, ще огрее и по твоите поля и гори лучезарното слънце просвещения? Скоро ли ще ся появи и в твоите страни ясната зора святаго чувства народности. Разбуди се, мило отечество, доде не си съвсем погинало.“¹¹

Възможно е двете поуки — на баснята-образец и на новата басня — да са равностойни в общата си философска концепция, но да имат различен смислово-емоционален оттенък. В баснята „Обезьяна“ с предходница Сумароковата „Пахарь и обезьяна“, Крилов е посочил безполезността на подражателния труд чрез свойски-ироничното обръщение:

И не, диковинка, мой свет!
Трудишься много ты, да пользы в этом нет!

В Славейковата басня „Орач и маймуна“ умозаключението е израз не на фамилиарно-личностна оценка, а на всеобщото мнение:

И вместо почет и похвала:
Я виж каква е будала!

Голяма част от Славейковите басни („Орел се спуснал“, „Осел и славей“ „Басня“, „Врана и лисица“ и др.) се оценяват като превод или неумело подражание на Криловите „Вороненок“, „Осел и Соловей“, „Парнас“, „Ворона и Лиси-

¹¹ Български буквар. . М., 1844, с. 65—68.

па“. А новото у тях се крие в променената им смислова стойност. В своето изследване върху поетичната басня А. С. Виготски посочва, че в Криловата „Ворона и Лисица“ има смислово противоречие между разказа и поука.¹² Внимателният прочит на Славейковата творба със същия сюжет доказва, че при нея е избягнато това противоречие. Ако Крилов независимо от извода ни кара да се възхищаваме от ловкостта и остроумието на лисицата, Славейков чрез вмъкването на нов епизод — грубото злорадство на лисицата над враната — събужда у читателя отвращение към постъпката на лисицата и потвърждава поуката.

Логическият център при Криловата „Осел и Соловей“ е съсредоточен върху красотата и съвършенството на славеевото пеене. Литературоведите неведнъж са се удивлявали на нежността на пасторалната картина, влизаща в разрез с целия баснен сюжет. Славейков съвсем съзнателно я съкращава, дори нарушава нейната идиличност чрез вмъкването на епизода с реакциите на магарето. С тая басня Крилов защитава съвършенството на своето творчество от отпращените му упреци. Поводът на Славейков да разработи познатия баснен сюжет е подобен, но при него по-силни са обидата и желанието да отмъсти, да постави своя обвинител на полагащото му се място. Затова Славейков измества логическия център върху наглостта и некомпетентността на самозабравилния се критикар.

Семантични промени има и в останалите на пръв поглед преводни басни. Криловото вранче от „Вороненок“, което буди съчувствие, защото със своята неопитност и глуповатост понася наказанието, предназначено за по-големия хищник, при Славейков се превръща в самонадеяна сврака. Тя получава справедливо възмездие за самохвалството си. Различието в басните на двамата творци е резултат от различните цели, на които са подчинили басните си. Крилов има пред вид конкретен случай, описан в неговото XII писмо от „Почты духов“: бедняк-живописец е осъден на смърт за кражба на кърпа, а богат велможа, който е ограбил цялата му поверена област, е оправдан от съда. Целта на Славейков е да осмее самохвалството, надценяващо действителните възможности на човека.

Изброените примери показват, че конкретният житейски факт има съществено значение за смисловите промени в литературната басня. Здравата спойка с действителността се доказва и чрез двата варианта на Славейковата басня, близка до Криловата „Прохожие и собаки“. Първата редакция е озаглавена „Пътници и псета“ и споделя Криловата мисъл, че човек трябва да върви по своя път независимо от лаещите срещу него. Втората е запазена в тетрадка на поета, на чиято първа страница е отбелязано: „На 16 февр. запряха сина ми.“ Тя е писана след 1887 г. Политическите борби в следосвобожденска България превръщат баснената поука от житейски съвет във философски размисъл за човешкия прогрес и човешкото развитие, което не може да бъде спънато от нищо:

Да лае песът-пехливанът,
а па да си върви керванът.

Дори и заглавието на баснята е ново — „Керван и псета“. По своя дух Славейковата творба напомня някои Вазови стихотворения от 90-те години и красноречиво доказва силното влияние на обществената и политическата атмосфера върху семантичната ѝ същност.

Пътят към националното изграждане на баснята е свързан и с други интересни явления. В четвъртата редакция на „Щурец и мрави“ Славейков поднася образите на едно ново семантично ниво. Басненият персонаж се пренася в обстановка, нехарактерна за него самия и за неговата естествена природна среда, но реална за изградените чрез алегоричната абстрактност нови представи в съз-

¹² А. С. Виготски, Пос. съч., с. 166.

нанието на читателя. Животните не играят самите себе си, за да подсказат чрез иносказанието пороците на хората. Поражда се обратното усещане — че играят хора, преоблечени като животни. Диалогът между щуреца и Мравката не внушава представата за света на насекомите. Получава се гротесково разминаване на мащабите и формите. Щурецът и Мравката спорят не за „житно зрънце“, а за определено количество картофи. Диалектното название „барабой“, както и фамилиарното обръщение „сватя“ подсилват този ефект и довеждат до по-пряко навлизане в конкретната българска атмосфера:

Сватя, рекъл той,
ма тежка зима хвана,
пък аз се случих без прехрана,
да нямаш малко барабой,
я друго нещичко храница

да ми заемеш ти, сестрице,
ще ти я върна лятос аз.

.....
та ако мож ми нещо дадна
да си отбия туй гайле.

Нови български басни се раждат и от изградените чрез алегоричността абстрактни изводи и разсъждения. Тия басни не заимствуват пряко сюжета, а същността на неговата иносказателност. Такива са Славейковите „Врана и рак“ и „Петел и лисица“ (и двете по „Ворона и Лисица“), „Баба“ („Печеният орех“) — напомняща „Мартишка и очки“ и „Петух и жемчужено зерно“; Каравеловата „Котка и месо“ (по „Лисицата и гроздето“) и др. На същия принцип става и замяната на персонажа. В баснята на Р. Колесов, написана по „Лебедь, Щука, Рак“, ракът се превръща в таралеж. Действията на двата образа не съвпадат, но и новият герой носи същия, дори по-ясен алегоричен смисъл на противопоставяне, защото тяхното контрастиране по въздух и вода получава още едно пространствено измерение — и по суша. И може би точно тия творби, при които замяната на традиционните баснени сюжети и образи с нови се извършва на принципа на подобие на действията и еднаквостта на техния иносказателен смисъл, трябва да се назовават басни-подражания.

Много и разнообразни са творческите търсения на нашите възрожденци. Започнали с интереса към ритмико-организационната структура на баснята, те достигат до мисълта, че трябва да се преодолее чуждото влияние, да се даде нов живот на познатите литературни басни, на традиционните сюжети и герои. Композиционните, смисловите и поетическите промени показват както силата на тяхната благородна амбиция, така и верния път, по който тръгват, за да утвърдят един нов жанр, за да поставят началото на една нова традиция — традицията на българската литературна басня.

СТРАННАТА ОДИСЕЯ НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

В началото на XX в. българската поезия представя твърде пъстра панорама от имена, тенденции и постижения. Изминали са само няколко десетилетия от Руско-турската освободителна война, донесла отново свобода на измъчения български народ след почти петвековно чуждоземно иго, и малко повече от половин столетие от възникването на новата българска поезия. На прелеза между двете столетия още са живи някои от първостроителите на новата ни литература. Вазов е в разцвета на творческите си сили, самобитен влог в поезията правят К. Величков и Ст. Михайловски. Те принадлежат към поколението, чиято ранна младост съвпада с освободителната епопея и творчеството им е своеобразен мост между две исторически епохи.

Междувременно още през 90-те години в литературата навлиза младо поетическо попълнение, родено в годините около Освобождението и разгърнало таланта си в условията на свободния живот. Сред немалобройните представители на това поколение творци се открояват трима поети, сложили сериозен отпечатък върху новата българска поезия — Пенчо Славейков, Кирил Христов и Пейо Яворов. Колкото и да са различни те като темперамент и поетическа индивидуалност, общото помежду им е в това, че и тримата търсят нови хоризонти за българската поезия, стремят се да я издигнат до равнището на тогавашната европейска поезия. П. П. Славейков учи шест години в Германия и бива силно повлиян не само от немската класическа поезия, но и от идеалистическата естетика, преподавана в тогавашните германски университети. Неукротимият темперамент на К. Христов го отвежда на младини в Триест, Брюксел, Лайпциг (там той се сближава с Пенчо Славейков) и Прага, където влиза в контакт с литературите на съответните страни. Вече утвърден като един от първенците на българската поезия, Яворов пребивава известно време във Франция и това му дава възможност да усвои френски език и да се запознае с модните литературни направления.

Би било наивно обаче да обясняваме възникването на модернизма у нас само с чуждите влияния, колкото и очевидни да са те. К. Величков беше приобщен към италианската и френската култура, Ст. Михайловски получи висшето си образование във Франция, но нито единият, нито другият се присъедини към модернизма на тогавашните млади.

В плана на българската култура важна предпоставка за модернистичния шумр в началото на столетието е дейността на оная литературна групировка, която е известна в литературната наука под наименованието „кръга около „Мисъл““. В продължение на 15 години (1892—1907) с малки прекъсвания сп. „Мисъл“, издавано от университетския преподавател д-р Кр. Кръстев, играе твърде съ-

шествена роля в литературния живот у нас. „Знаменитата четворка“ около сп. „Мисъл“ включва освен д-р Кръстев П. П. Славейков, П. Тодоров и Яворов.

Организатор на тази групировка е преподавателят-ерудит и литературен критик д-р Кр. Кръстев. Връстник на Пенчо Славейков, той завършва висше образование и защитава докторат в Германия, където изпада под въздействието на модната тогава идеалистическа естетика на Фолкелт, Ланге и Гроос. Започнал критическата си дейност още като студент с възторжена студия за поезията на Вазов, през последното десетилетие на XIX в. д-р Кръстев рязко изменя насоката на естетическите си търсения. Постепенно сп. „Мисъл“ се превръща в своеобразна трибуна на модернистичната естетика и поезика, която акад. Г. Цанев не без основание нарича „родилен дом на българския символизъм“.

И ако д-р Кръстев е моторен двигател на кръга около сп. „Мисъл“, негово сърце и душа е П. П. Славейков. Той става естетически съмишленник на д-р Кръстев, защото също е получил образованието си в Германия, но освен всичко друго младият Славейков е и творец с безспорен поетически дар. Заемайки позиция на отрицание на „остарялата“ Вазова поезика, д-р Кръстев противопоставя на именития писател Пенчо Славейков, когото величае като творец на бъдещето.

Характерна за кръга около сп. „Мисъл“ е известна крайност на съжденията и нетърпимост към творците, които не споделят разбиранията му. С изключение на Яворов, който остава, общо взето, безразличен към литературните разпри на епохата и търси отговор на разпъващите го въпроси в освободителното движение за освобождение на Македония, а по-късно — в творчеството си, членовете на кръжеца около „Мисъл“ влагат много енергия и злост в отрицанието на своите литературни противници.

Така в началото на столетието творческата, естетическата и обществената дейност на авторитетната група около сп. „Мисъл“ създава обективни предпоставки за възникване и утвърждаване на българския символизъм. Макар да съществува голяма неяснота в терминологично отношение, литературната действителност на прелеза между двете столетия е поляризирана по направление на изострящия се конфликт **р е а л и з ъ м — м о д е р н и з ъ м**, персонифициран в лицето на Вазов и Пенчо Славейков.

Литературният кипез в началото на столетието въвлече в сложни взаимоотношения три поколения — на писателите, преживели възторга и опиянението на освободителната епопея, на следващото ги поколение, организирано се около сп. „Мисъл“, и на най-младите поети, дебютирали през първото десетилетие на XX в., които съставят сърцевината на българската символистична школа през следващото десетилетие. Тези три поколения изпитват взаимна неприязън, продиктувана не от лични чувства. Вазовата поезика бива отричана и от индивидуалистите около „Мисъл“, и от дебютиращите символисти. Кръгът около сп. „Мисъл“ бива отричан и от символисти, и от писателите от демократично-реалистичното направление. Най-сетне младите символисти са отхвърляни както от Вазов, така и от естетите-индивидуалисти около „Мисъл“. По същото време, когато Вазов, ръководен от възрожденския си демократизъм и разбирането си за обществената функция на литературата, отрича в знаменития си предговор към стихосбирката „Легенди при Царевец“ (1910) символизма и декадентството, с присъщата си рязкост и категоричност П. П. Славейков осъжда младите символисти: „В последно време се е повлякло по тоя път — пътя на умопомрачения символизъм — цяло едно войнство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса — фризура. Това войнство увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова и Христова. . . Всичко родено за живот и отдавна вече умряло в Европа, днес влиза на мода у нас.“

От своя страна теоретикът и историкът на българския символизъм Ив. Радославов актуализира конфликта между „млади“ и „стари“, мотивиран от д-р Кръстев в книгата му с изразителното заглавие „Млади и стари“, като включва в групата на „старите“ довчерашните „млади“. В програмната си статия „По повод Тургенева“, написана под формата на „открито писмо“ до Петко Тодоров и отпечатана в списанието на А. Страшимиров „Наш живот“ през 1912 г., той и отпечатана в списанието на А. Страшимиров „Наш живот“ през 1912 г., той пише: „Вие твърде много принадлежите на миналото. И въпреки влиянието на новото, вие и другарите ви от старото поколение чувствувате твърде много симпатии към това „здро̀во и непроменено“ изкуство. . . Ние, обаче, не напразно идем след вас и в гърдите ни може да има повече от две души, но във всеки случай не само две. Ние принадлежим без остатък на времето си. Ние идем в душата си с новото, готови да го дадем, готови да изгорим с него.“

А преди Ив. Радославов Димо Кьорчев, първият критик на новото символистично направление, припомня „не без гняв“ времето, „когато Славейков и д-р Кръстев опустошаваха с литературните си недоразумения вкуса на българската публика“.

Само един подробен анализ на естетиката на българския модернизъм около началото на столетието би дал възможност да се избродят кривулиците на литературния процес от онази епоха. Липсата на терминологична яснота както тогава, така и в по-късните литературно-исторически изследвания са допълнителна причина за неустановеността на редица изходни положения в българската символика. За съжаление понятията модернизъм, индивидуализъм, декадентство, символизъм, неоромантизъм и др. се използват предимно синонимно и взаимозаменяемо, независимо от това, че в тях се влагат съществени нюанси.

Без да анализираме подробно тази терминологическа неразбория, нека приемем априори, че в кратката история на българския модернизъм се разграничават два ясно обособени, макар и застъпващи се периода: индивидуализъм (1892—1910) и символизъм (1905—1930). Индивидуализмът е свързан главно с естетическата и творческата платформа на групата около сп. „Мисъл“. По-неопределен като естетическа програма, по същество той наистина е естетски бунт срещу реалистичните и демократичните традиции в българската литература и е белязан с печата на ницшеанския индивидуализъм и волунтаризъм, оказал силно въздействие върху личността и делото на П. П. Славейков. Дейността на групата около „Мисъл“ подготви появата на символизма още през първото десетилетие на XX в. и в този смисъл може да се разглежда като пред-символистичен период независимо от посочените вече противоречия между двете творчески поколения. Въпреки тези противоречия близостта между индивидуализма и символизма в рамките на по-общото понятие модернизъм е несъмнена: и двете течения се основават на идеалистическата естетика и в българската литература са реакция спрямо реалистично-демократичните традиции, преобладаващи в нея до този момент, а така също и спрямо кълновете на зараждащата се социалистическа литература. По същество и двете течения са индивидуалистични, провъзгласяват приоритета на надарената творческа личност, призвана да създаде и утвърди нови творчески светове. И Пенчо Славейков в статията „Душата на художника“, и Д. Кьорчев в програмната си статия „Тъгите ни“ изхождат от позициите на индивидуализма. За П. П. Славейков „художествените произведения са преди всичко откровения на индивидуалитета на художника и ний мислим, че в това е именно най-голямата им ценност, значение“. Теоретикът на ранния символизъм Д. Кьорчев застъпва тезата за самоусъвършенствуването на „свободната личност“, разбирана в духа на Ницше и Пшибишевски, и противопоставя безволевото декадентство от Верленов тип на ницшеанското декадентство, като не скрива симпатиите си към последното.

Може би тъкмо поради тази близост в идейно-естетическите платформи на индивидуализма и символизма нашата литературна наука и досега спори за началото на символизма. Според едни изследователи програмно стихотворение на българския символизъм е „Песен на песента ми“ (1901), предвещаващо нравствено-психологическата криза на Яворов, разразила се след първия му „македонски“ период (1902—1903); според други за начало на българския символизъм трябва да се приеме стихотворението на Т. Траянов „Новий ден“, отпечатано през 1905 г. в списанието на П. Генадиев „Художник“, един от ранните органи на символизма у нас.

По-прави ми се струват ония, които отдават предпочитание на стихотворението на Траянов. „Песен на песента ми“ от Яворов също е програмна творба и едва ли случайно поетът я е поставил в началото на стихосбирката си „Безсъници“ (1907). Но тя е по-скоро програма на Яворовия индивидуализъм, пък и на индивидуализма в българската поезия въобще. В нея поетът се отрича от младежката си социална лирика и дава тържествен обет да се заключи в света на собствените си преживявания. Въпреки че в българската литература няма по-пламенен поклонник на Ницше от П. П. Славейков, не той, а Яворов изрича в стих най-страстната апология на индивидуализма в изкуството:

И ей ме днес: погледай, връх е — самота.
И ти се върна, моя красота!
Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми — живот,
където пепелта лежи
на всички истини — лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пеш
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

В пароксизма на възбудата си Яворов достига до поетически солипсизъм, до отрицание на обективно съществуващия свят.

В сравнение със стихотворението на Яворов „Новий ден“ на Траянов е съвсем обикновено пейзажно стихотворение, каквито са били печатани с десетки в началото на столетието:

Под глух тъннеж просторът цял трепери,
звезди отскачат в пътя замъглен
и през разтворени железни двери
сред златен прах пристига новий ден.

Подава своята празна чаша, гледа
дали нектар зората ще налей,
а тя целува го, изчезва бледа,
далек се само нейний плащ белей.

Образността на това кратко стихотворение е подчертано романтична, в нея няма нищо от онова, което символистите назовават „душевно състояние“, лежащо в основата на характерния за направлението „вътрешен пейзаж“. Но това стихотворение заема възлово място в историята на символизма не само защото е една от най-ранните творби на направлението. В отличие от демонстративната програмност на Яворовото стихотворение „Песен на песента ми“ програмността на „Новий ден“ е скрита, подразбираща се. Не е необходима особена проникателност, за да се схване, че стихотворението не е само пейзажно, то символизира настъпването на „нов ден“ и в литературата.

След 1905 г. в поезията навлизат творците от поколението, родено след 1880 г. Техен „доайен“ е младият Т. Траянов, който по време на публикацията на „Новий ден“ е 23-годишен. По-възрастен от него е Д. Подвързачов, наричан Башата (р. 1881 г.), но неговото място в символистичното поколение е сравнително доста скромно. След Траянов идват по-младите от него Н. Лилиев (р. 1885 г.), Ем. Попдимитров (р. 1885 г.), Д. Дебелянов (р. 1887 г.), Л. Стоянов (р. 1888 г.), Хр. Ясенов (р. 1889 г.) и Гео Милев (р. 1895 г.), който е пръв представител на постсимволизма (следсимволизма), осъществява връзката между него и следващите го модернистични направления (експресионизъм, имажинизъм, футуризм).

В особено положение се оказва Яворов, който не се побира в рамките на нито едно от модните тогава литературни направления: той не е нито индивидуалист с индивидуалистите, нито символист сред символистите. Творческа индивидуалност от голям мащаб и с европейско значение, в началото на столетието той остава самотен и недоразбран въпреки големия му авторитет и популярност сред читателите. Сред цеховата обособеност на литературните групировки в началото на века, когато всяка от тях се стреми да изтъкне и наложи свой лидер, Яворов е недолюбван и от литературната критика, и от представителите на отделните направления. Към края на живота си П. П. Славейков го причислява към символистите не без известна неприязън, както видяхме. Дори в по-късна епоха, когато издава своята „История на българската литература“ (1930), теоретикът на направлението Ив. Радославов пак не сдъмва да даде върна оценка на Яворов и го подценява за сметка на Пенчо Славейков.

Макар че стои между отделните групировки и е безразличен към техните разпри, с модернистичното си творчество от втория период Яворов е по-близо до поетиката на символистите, отколкото до тази на Пенчо Славейков или на К. Христов. Типологически погледнато, неговото отношение към българския символизъм е подобно на отношението на Бодлер към „същинските“ френски символисти. Той е голямата фигура в преддверието на направлението у нас, без която вероятно то не би изглеждало така, както ни изглежда днес. Поради това една антология на български поети-символисти не може да не започва с Яворов, макар самият той да се е разграничавал от тях.

Основна характеристика на българския символизъм е неговата закъсненост. Ако приемем за рождена дата 1905 г., закъснението му спрямо „класическата“ школа на френския символизъм е точно 20 години, а по отношение на останалите национални школи — 10—15 години. Своя късен апогей символизмът у нас достига в навечерието на Първата световна война, в 1914 г., когато започва издаването на сп. „Звено“. По това време в Европа е вече полегнала вълната на символизма и тревожното предвоенно време е родило нови (наистина краткотрайни) художествени направления: унаимизъм и симултанеизъм във Франция, футуризм в Италия, акмеизъм в Русия, имажизъм в Англия и др. Опустошителната стихия на войната поражда естетическа реакция на общоевропейски литературни и художествени течения като дадаизма и експресионизма. Когато след войните Траянов започва да издава последния орган на символистите сп. „Хиперион“ (1922—1931), българският символизъм е вече идеен и естетически анахронизъм и в рамките на българската поезия.

Закъснялостта на българския символизъм спрямо европейския е обусловена от общата късниялост на българската литература през XIX в. по силата на специфични културно-исторически предпоставки, резюмирани в предложения от Г. Гачев термин „закъсняло-ускорено развитие“. В българската литература не съществуваша обективни предпоставки за възприемане на декадентството и символизма още по време на възникването им. През 80-те години, когато във Фран-

ция започва литературният кипез на символизма, литературата в туку-що освободена България е изправена пред съвършено различни задачи: осъществяване на национално обединение и художествено осмисляне на освободителните борби и на Руско-турската освободителна война. Едва ли е случайност, че през първото десетилетие след Освобождението водещите български писатели разработват с патриотично въодушевление тъкмо тези теми. П. Р. Славейков, Ив. Вазов, З. Стоянов, К. Величков, Ст. Михайловски, М. Георгиев доразвиват и задълбочават традициите на доосвободенския критически реализъм. Едва ли е необходимо да се тълкува всеизвестният факт, че идейно-естетическата проблематика на зараждащия се тогава френски символизъм остава чужда на писателите от по-старото поколение, въпреки че мнозина измежду тях са контактували непосредствено с френската литература.

Важно е да се подчертае, че закъснялостта на нашия символизъм не е само обективен исторически факт, установен от съвременната наука. Тя е била и субективно осъзнавана от пионерите на символизма като чувство за недостиг на литературна традиция, за прекъснатост на културно-историческите процеси, като усещане за литературна „недостатъчност“, която трябва да се превъзмогне. Именно тогава се поставя с огромна настоятелност въпросът „ние и света“, породен от необходимостта българската култура да се приобщи отново към световната след цели столетия откъсване. Естествено това не е специфично български проблем, в един или друг момент той се изправя пред всяка малка нация, но особена острота е придобил за българската култура по силата на специфичните исторически обстоятелства.

Осъзнаването на тази литературна „недостатъчност“ е характерно още за първите манифести на символизма. В резултат от това в твърде оскъдната естетическа литература на българския символизъм доминира негативният патос, анализът надделява над синтеза. Ето какво четем в „Литературен манифест“ на Ив. Ст. Андрейчин, печатан в издаваното от него сп. „Из нов път“ през 1907 г.: „Безредица отдавна се е настанила в нашата литература. . . Школи ний нямаме. . . Литературна традиция ний също нямаме. . . Па и тази дребна, негодна и ограничена традиция, пренесена от чужбина у нас, е взета не из общата скровищница на изязната всемирна литература, а грабната от сиромашката каса на близки съсед, които са крезовци само защото имат някой и друг грош повече от нас.“

За ранните теоретици на нашия символизъм не стои въпросът, дали да се подражава на чужди символизъм или не, а как да се подражава. Тезата на френския възпитаник и страстен поклонник на френската култура Ив. Ст. Андрейчин е, че трябва да се черпи направо от извора, т. е. от френската литература, а не чрез посредничеството на чужди литератури. В цитирания вече „Литературен манифест“ на писателя за първи път се изтъква несамостоятелният, подражателският характер на българския модернизъм: „Декадентството и символизмът поизпъстриха страниците на нашите списания и книжки и породиха размърдаване и подражание. Но те влизат в нашата литература с чужди образ. Писателите и критиците не ги познават и говорят за тях с комично недоразумение. . . Онова, което е родено във Франция и е дало плодове чрез усилията на цяла плеяда таланти, се пренася у нас чрез Русия и Германия, където климатът го издребнил и променил.“

Така тезата за подражателния характер на българския символизъм, вкоренена в нашата литературна наука за цели десетилетия, намира опора още в програмните статии на ранните теоретици на направлението. Неоспоримият факт, че символизмът възниква най-напред във Франция, разпространява се в Западна и в Централна Европа и в Русия и едва след години намира почва и у нас, беше неправомочно абсолютизиран и немалко допринесе за „заклеймяването“ на символизма като „упадъчно“ и „реакционно“ направление в годините на култа,

когато социологическото опростителство „замрази“ за известно време развитието на литературознанието у нас. Във връзка с това е уместно да припомним, че романтизмът и критическият реализъм също са оказали въздействие върху българската литература чрез неизбежното влияние на класическите образци. Но в случая със символизма формално основание за подобни квалификации имаше, доколкото френският, а по същество и европейският модернизъм и символизъм сам осъзнаваше себе си като литература на упадък и залеза. Широко известните френски синоними на модернизма — *décadance* и *fin de siècle* в достатъчна степен внушават това усещане за безвъзвратен упадък. (Нека припомним, че Верлен стана един от кръстоносците на новото направление с прочутия начален стих на стихотворението „Униние“ из сборника „Някога и неотдавна“, 1885 г. „Je suis l'Empire à la fin de la décadence“ („Душата ми е Рим при сепия упадък“, прев. П. Симов), в който аналогията между епохата на късния императорски Рим и „края на столетието“ е изведена като типологическо сходство.)

Но докато европейското декадентство се опиваше от идеята за залеза на човешката култура, от безволево сибаритство и малко перверзна изтънченост, българският символизъм не можеше да стигне да подобни състояния по естествен път. И тъкмо в тази парадоксална ситуация, която правеше подражанието на чуждите образци у нас неорганично и нерядко смешно, е заложена дълбоката самобитност на българския символизъм. Пренесен на българска почва в началото на века, символизмът се разви у нас като специфичен вариант на общеевропейското направление със свой самобитен и ценен влог в развитието на българската литература.

Когато преди петнадесетина години за първи път беше лансирана идеята за самобитността на българския символизъм, тя беше посрещната в научните среди с удивление, близко до неверието, така парадоксално изглеждаше тогава. Та за каква самобитност може да става дума при едно безспорно подражателно явление, привнесено отвън, от чуждите литератури, носещо странното ухане на екзотика и упадъчност? През изминалите около две десетилетия обаче бяха написани толкова изследвания и издадени толкова книги върху проблематиката на българския символизъм, че с основание може да се говори за *символистика* като особен дял от литературната наука у нас. Натрупан е значителен по обем и изследователски материал, посветен на символизма, на типологическите му прилики и отлики със западноевропейския и със славянския модернизъм и символизъм и на контактологическите му връзки с тях. Тези изследвания по безспорен начин доказват тезата за самобитността на българския символизъм в сравнение с другите национални варианти на това направление. Впрочем днес вече никой не оспорва тази теза и съвсем неотдавна тя беше предложена на абсолютните от специалността българска филология като тема за писмен държавен изпит.

Най-напред трябва да се посочи, че *декадентството* като крайна форма на изява на някои особености на символизма и модернизма в европейската литература не съумя да се развие в българския символизъм. Това усещане за безвъзвратен упадък беше свързано със засилена и нерядко болезнена еротика, с апология на „свободната любов“, с възхвала на уродливото и извратеното, със своеобразното им естетизиране. Европейският модернизъм възприе голяма част от тези мотиви чрез творчеството на гениалния предтеча на символизма Шарл Бодлер. Той е съзателят на особена естетическа категория — „странната красота“, намерила естетическо превъплъщение в творбите от единствената му стихосбирка „Цветята на злото“.

Заети като модна новост, тези мотиви не са непознати и за българския символизъм, но остават извънлитературен елемент в него, свидетелство за неасими-

лирано литературно влияние. Един от редките образци на агресивна еротика е стихотворението на третостепенния символист Димитър Бабев, което започва с печално популярния стих:

Ти гола си и гола ли ще дойдеш?

Мотивът на „мизогинизма“ (женомразството), който получава особена изразителност в творчеството на Пшибишевски и Стриндберг като доразвитие на библейския мотив за извечната греховност на жената, почти не се среща в поезията на българския символизъм. В Славейковата поема „Фрина“ и в Яворовите „Царици на нощта“ се оглежда по-скоро гютевско-романтичната концепция за „вечно женственото“ начало, която не е без връзка с античната представа за „калокагатията“ и не е лишена от определен еротичен момент.

Хилядолетните патриархални устои на българина и традиционната му нравствена чистота намират особено характерен израз в интерпретацията на любовната тема от българските символисти. Макар че най-често е облечена в графични символистични одеяния, най-характерна нейна реализация е несбъднатата любов, л ю б о в т а - к о п н е ж. Срещу един единствен декадентски вариант на любовната тема у най-големия майстор на интимната лирика в нашата поезия — Дебелянов („Лъст“), има десетки негови стихотворения, в които любовното чувство е напълно земно и реално, освободено е от декоративната стилизираност и графичност на символистичния шаблон.

Поредицата от любовни „портрети“ у Ем. Попдимитров („Лаура, „Ема“, „Лисхен“, „Клара“, „Ефросина“, „Ирен“) издава романтична чувствителност и има твърде малко общо с поетиката на символизма.

Яворовият „демонизъм“ е до известна степен литературна поза и изисква специално разглеждане, но няма съмнение, че произходът му е „байронически“, т. е. той е неромантичен по същество. Но „демонизмът“ у Яворов е свързан и с дълбоко трагичното му светоусещане, с обесията на смъртта, която го преследва натрапиво до края на дните му и го сближава с поетиката на Бодлер. С Бодлер го сближават и натрапчивите мотиви на гниенето и тлена. Но у Яворов те не се появяват под влияние на аналогични мотиви от „Цветята на злото“, а издават типологическа близост и сродство в натюрела. Докато Бодлер естетизира безобразното обаче, у Яворов то е отблъскващо и ужасяващо.

Едва ли ще бъде пресилено да се каже, че Яворов е единствената дълбоко трагична фигура сред българските модернисти, която носи от люлката до гроба своето тъмно страдание и зародиша на преждевременната си гибел. Такъв образ споделя чертите на гения и е донейде естествено да остане недоразбран от съвременниците си. Един сроден нему дух — Гео Милев, успя да го оцени по достойнство, изтъквайки страданието у Яворов като еманация на духовна енергия от дълго спотаявано народно страдание. Няма съмнение впрочем, че Яворов е не само най-големият поет на българския символизъм, но открояваща се фигура сред панорамата и на европейския модернизъм.

Друга съществена черта на европейския символизъм е у р б а н и с т и ч - н а т а тема, която като цяло е нехарактерна за българския символизъм. Порождението на късно буржоазната цивилизация, символизмът е свързан с пейзажа и атмосферата на големия капиталистически град. Урбанистичната тема беше въведена най-напред от Бодлер във визионерските му „Парижки картини“ (из „Цветята на злото“) и в „Малки стихотворения в проза“. По-късно тази тема подхващат и Рембо, Маларме, Бржезина, Блок, Брюсов и др. У белгийския символист Верхарен градът-метрополия придобива кошмарно-символични очертания, превръща се в „град-октопод“, който изсмуква човешките тела и души.

Урбанистичната тема е нехарактерна за българския символизъм по проста причина, че буржоазна България от началото на века е слабо развита, предимно земеделска страна с незначително градско население. По онова време и сто-

лицата е по-скоро провинциално градче за европейските машаби със своите 40—50 хиляди жители. Затова, когато иска да внуши представа за съвременния му голям град в стихотворението си „Ирен“, Ем. Попдимитров пише следния стих: „ехтеше тълпата пред мене в стохилиадний град“. (Именно липсата на усет към урбанистичната тема, разбираана в декадентско-модернистичния смисъл на думата, е попречила на поета да напише: „ехтеше тълпата пред мен в милионния град“.)

У Дебелянов темата е интимистки обагрена в антологичното стихотворение „Спи градът“:

Спи градът в безшумните тъми.
На нощта неверна верен син,
бродя аз — бездомен и самин —
а дъждът ръми, ръми, ръми. . .

Уместно е да се посочи, че при българските символисти градската тема обикновено е свързана с мотива на самотата. Така е в „Ирен“ на Ем. Попдимитров, така е и в „Миг“ на Дебелянов:

Тъжен и морен,
аз плувах самин из тълпата огромна
на някакъв град огрешен и позорен.

Но и подобна интерпретация, най-често срещаната в българския символизъм, е по-скоро специфично народностна, отколкото декадентска. За нашите символисти, синове и внуци на балканджий, скъсването с природата и родния край е равносилно на измяна и нравствено престъпление. Самотата в големия град е за тях възмездие за тази измяна („Пловдив“) на Дебелянов. Затова неслучайно поетът се връща в елегията си към родния край, откъдето черпи упование и сила. (С тези трайни особености на народопсихологията ни ще си обясним твърде сходната трактовка на темата за изоставения роден край в лириката на днешното „априлско“ поколение, чиято поетика няма нищо общо с поетиката на символизма.)

Единствената модернистична интерпретация на градската тема в нашия символизъм е седемчастният цикъл на Лилиев „Градът“, навесян, както е известно, от тригодишното пребиваване на поета в Париж и писан още там през 1911 г. Финалът на този цикъл:

— О, призраци в нощта, бездомни мои братя!, вече предвещава тълкуването на темата у Смирненски, който заема много от трафаретната символистична образност, но я изпълва със свършено ново, революционно съдържание. Твърде сходно звучи неговият възклик „Братя мои, мои бедни братя“ от цикъла „Зимни вечери“.

Всёобщо признато, макар и недостатъчно мотивирано, е мнението, че българският символизъм е по-з е м е н, по-„реалистичен“ в сравнение с останалите варианти на направлението. Това твърдение намира опора преди всичко в народопсихологията на българина. В борбата си за оцеляване през дългите и мъчителни робски столетия той се е вкопчил здраво в земята, слял се е с природното, освободил е душевността си от мистични и религиозни наслоения. Известно е, че българското православие е свършено различно от руското и по идеологическо съдържание, и по психологически пълнеж. В руския символизъм идеята за „руската душа“, разбираана в славянофилски и религиозно-ортодоксален смисъл, както и концепцията за „Третия Рим“ заема определено място, докато в българския символизъм православнието не играе никаква роля.

Пряко свързан с подобно абстрактно-метафизично разглеждане на „народната душа“ е и м е с и а н и з м ъ т, характерен за някои славянски варианти на

направлението. Силни месиански струи откриваме в руския и полския модернизъм, където те се явяват естетическа трансформация на библейския мит за „богоизбрания“ народ, осъден чрез страданията си да изкупи греховете на човечеството. Месиански мотиви у нас се появяват единствено в поезията на Траянов в годините на войните и националната катастрофа, но те са наистина уникално и напълно обособено явление в поетиката на нашия символизъм.

Все още чака своя изследовател въздействието на Ницше върху българския символизъм. Известно е, че П. П. Славейков проправя път за влиянието на немския философ и естет у нас. Преди смъртта си на фронта Дебелянов чете и слуша френското издание на книгата на Ницше „Тъй рече Заратустра“. В периодиката от онова време и в личната кореспонденция на символистите името му се споменава най-често с одобрение. Трябва да се отбележи обаче, че въздействието на Ницше върху нашата творческа интелигенция е твърде несъществено и повърхностно. В художествената си практика българският символизъм никога не достига до апология на а м о р а л н и я и н д и в и д у а л и з ъ м на „свръхчовека“ в ницшеанския смисъл на думата. У нас са немислими творби като „Деца на Сатаната“ от Пишибишевски и „Санин“ на Арцибашев. Ницшеанската тога, която намята често П. П. Славейков, никак не приляга на П. Ю. Тодоров и затова идилията му, възхваляващи самотния свръхчовек („Слънчова женитба“), озвучаващи декадентските мотиви на Пишибишевски за „свободната любов“ („Една“) или разработките на темата за неразбрания гений („Касандра“), не се нареждат сред творческите му сполуки въпреки значението, което им е придавал самият писател. Нека добавим, че те са изключение в художествената практика на българския модернизъм.

Индивидуализмът, присъщ на европейския модернизъм, се реализира в българския символизъм главно чрез темата за болезнената самота. „Песен на песента ми“ от Яворов е своеобразен манифест на отказа от социално заангажирано творчество и провъзгласяване на българския „ларпурлартизъм“ в условията на модернизма. Ала специфично за българския символизъм е психологическото изживяване на самотата. Докато за европейския декадент тя е естествено и дори предпочитано състояние, за българския модернист тя е болезнена и мъчителна. Типологическото сходство между „Не пей ми се“ на Петко Славейков и „Песен на песента ми“ (непосочено досега от критиката) е в краха на индивидуалистичния бунт. Лирическото кресцендо на Яворов носи в себе си белега на самоопровержението. Във философски смисъл самоопровержение е и финалът на творбата, където лирическият персонаж рисува картината на своето самоизгаряне:

Ще дъхна аз и с кървав пламък
ще пламне тук дърво и камък.

Така или иначе „Песен на песента ми“ е сред малкото творби на българския модернизъм, в които самотата е представена като екстазно състояние. Обикновено лирическият герой страда и се измъчва от нея. У Дебелянов се натъкваме на образцова интерпретация на темата за мъчителната самота в широко известното стихотворение „Победен“:

Аз пак съм сам и пак ридай
в сърце нестихналата жал,
по радости некусени,
по недостигнат роден край,
в калта захвърлен идеал
и блянове покрусени.

Двукратната употреба на наречieto „пак“ не само подчертава честата повторяемост на астенични психологически състояния, но слага знак за равенство между самотата и риданието.

Правейки равностойност на постигнатото от собственото му творческо поколение в началото на 20-те години, Лилиев прави тъжния извод за краха на индивидуализма и естетическия експеримент. Със забележителна творческа (а нека добавим — и гражданска) доблест той пише в едно от последните си стихотворения:

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежда окрили,
и ето ни безродни, и ето ни сразени,
пронизани от знойни тропически слънца.
Ръцете ни са празни, и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода,
пред морните ни стъпки залязва навсегда
звездата на живота. . .

Досега почти не е обръщано внимание на тази странна и нехарактерна за символизма мултипликация на лирическия субект от „аз“ в „ние“. Но това е в същност диалектиката на взаимоотношенията между личността и социалната среда. Самотата е болезнено състояние за лирическия герой, тъй като българинът от началото на века още не е скъсал напълно с традиционния патриархален морал, основан на колективизма и ограничения „суверенитет“ на личността. Наченките на отчуждение у нас тогава са много по-незначителни в сравнение с напредналите страни и самотата е по-скоро болест, проклятие, отколкото привилегия на избраница.

У нас не се създават условия и за изкристализиране на декадентския тип в живота. Фигури от типа на Бодлер, Лотреамон, Уайлд, Шибишевски, Вишпянски, Блок и др. у нас са наистина немислими. За европейското декадентство болестта и здравето се превръщат в равнозначни или взаимозаменяеми понятия, вдъхновението търси стимули в болезнената възбуда, все едно дали тя иде от болестни изживявания или от опиати. Бодлер дава „модел“ на по-сетнешното декадентство чрез книгата си „Изкуствените райове“ (1860), а няма да открием никаква тайна, ако добавим, че концепцията му за „странната красота“ е несъмнено повлияна от неизлечимата му болест, отвела го в гроба на 46 години.

Българският символизъм създаде типа артистична бохема, който има твърде малко общо с класическия европейски декадент. В отличие от кръга около сп. „Мисъл“, близък до образа на немските романтични кръжоци, символистичната бохема се отличава с подчертана демократичност и жизнерадост. Това са „отворени“ кръгове, които се събират по бирарии, кафенета и гостилници, където пропиват оскъдните си грошове, говорейки за литература и изкуство. „Бохемството“ на тия млади и артистични люде не е било декадентско, то се е изразявало в откритото предизвикателство спрямо традиционния еснафски морал, който е отричал прахосническото и безгрижието пред утрешния ден. Декадентството е дълбоко песимистично и трагично по своята природа, докато бохемството е жизнерадостно и оптимистично. Тази принципна психологическа отлика (колкото и сумарна, приблизителна да е тя, тъй като не съществува отчетлива граница между двете явления) внася съществено различие и в поетиката на българския символизъм в сравнение с европейския. Хуморът и сатирата са противоположни на идеалистическата природа на символизма. (Интелектуалната ирония на О. Уайлд е явление от съвършено различен разред, свързано с особеностите на английския естетизъм и „дендизъм“.) За българския символизъм хуморът и сатирата са съвсем равностойна и понякога до-

ри алтернативна на резигниращите състояния изява, свързана с отреагирането на бохемски настроения. Почти няма голям български поет-символист, който да не е писал хумор и сатира. Дори Лилиев, чийто лирически натюрел сякаш е противоположен на хумора, също е автор на няколко хумористични миниатюри. Най-значителното изключение в тази насока е Яворов, чиято едра фигура не се вмести в очертанията на школата. Но дори и у него (особено в ранния му творчески период) откриваме стихотворни сатири, заредени с жлъчна ирония и унищожителен сарказъм.

В хумористичните си творби (най-подходящ пример в това отношение представя поезията на Дебелянов) българските символисти отреагирват бохемски настроения, докато сатирата им е свидетелство за социалната им отзивчивост. При всичките съществени и несъществени различия между индивидуализма и символизма като два диалектически допълващи се, ала различни етапа от развитието на българския модернизъм, още една обща тяхна черта е несъмнената им демократичност, разбрана в най-широкия смисъл, както и опозиционността им спрямо натрапения на народа ни монарх и буржоазното управление. В този смисъл творби като „Опак край“ на П. П. Славейков, „Рондел на един малък цар“ на Лилиев и „Орден“ на Дебелянов се нареждат сред образците на талантива „политическа“ лирика в българската литература, колкото и парадоксално да изглежда това за поетическото направление, провъзгласяващо открито принципа за „безполезността“ на изкуството и невмешателството в политиката. Така ще си обясним и чисто естетическия парадокс, че Лилиев и Дебелянов, които твърде малко се влияят от Пенчо Славейков в „сериозната“ си лирика, са му задължени като поети-сатирици.

Така че хуморът и сатирата, създадени в рамките на направлението у нас, са още една самобитно българска особеност, която едва ли има подобен отзвук в някоя друга национална школа на направлението.

В рамките на сложния комплекс „творческа личност—социално обкръжение“ самобитна черта на българския символизъм е и интерпретацията на темата за родината. Символизмът и декадентството по начало са космополитични, безродни. Общо „отечество“ на символистите е прословутата „кула от слонова кост“. Типът декадент се възприема в Западна Европа като наднационално, а до голяма степен и извънвременно явление, подобно на разбирането за рикарството през Средновековието. В този смисъл аналогите с античността, подети от миналия през школата на парнасизма Верлен, съвсем не са случайни и мотивират наличието на античния пласт в поезията на символизма и в модерничното изкуство въобще.

Този космополитизъм се изявява и в липсата на чувство за родина до такава степен, че за мнозина символисти националната принадлежност не оказва съвсем второстепенен въпрос. Така например полякът Ст. Пишибишевски пише и публикува повечето от творбите си на немски език, а гъркът Йоанис Пападиамантопулос се „превръща“ във френския поет Жан Мореас, автор на първия символистичен манифест (1885) и основател на романската школа (1891) в рамките на френския символизъм.

Българските символисти притежават изключително развито и дори болезнено чувство за родина. Почти няма техен представител, който да не е оставил стихотворение на тази тема в отличие от представителите на западноевропейския модернизъм, за които тази тема е нехарактерна. Дори „нестандартният“ Яворов, който се съпротивява на всякакви схеми, е автор на едно от най-проникновените стихотворения за отечеството в нашата поезия, в което идентифицира родината със словото:

Не си ли ти на майчино слово,
що най-напред погали моя слух,
не си ли откровителния дух
на словото — на битието вечно ново?

Особено се изостри това чувство за родина у символистите по време на войните независимо от факта, че не всички съумяха да се ориентират правилно в сложността на драматичните събития. Тяхното родолюбие обаче беше съкровено и дълбоко, то се изяви като някакво непобедимо родово чувство отвъд наслоенията на школата и лустрото на нерядко показния индивидуализъм. Ето какво пише Лилиев в стихотворение, печатано в разгара на Първата световна война (1916):

Не знаех твоя мир ли любя
и твоята безбрежна шир,
но знаех, ако те изгубя,
че ти ще станеш мой кумир,
и тръгнах гузно след тълпите,
безсилен да ги отрека...

И докато творбата на Лилиев е още едно свидетелство за кризата на индивидуалистичното съзнание в условията на върховни изпитания на народа, в стихотворението си „Родина“, писано почти по същото време, Л. Стоянов стигна до изстрадания поетически афоризъм:

Без мене ти си пак велика,
ала без теб какво съм аз...

Самобитността на българския символизъм проличава и на равнището на поетиката, макар че изследванията в тази насока все още са в начален стадий. Вече можем да приемем като безспорно твърдението, че и като субективен стремеж на поетите, и като обективен резултат нашият символизъм е от песенно-мелодичен тип. Той не достига нито до херметичността, превърнала се в самоцел за Маларме, нито до философската концептуалност и мащабност на руските символисти.

Ако приемем вече установеното в научната литература за символизма двуделение на символите на универсални и индивидуални, трябва да посочим една съществена дихотомичност на символистичната поезия по линията концептуалност — сугестивност. Универсалният символ обикновено е свързан с някаква идея, близък е по своята структура до алегорията. Многозначността на индивидуалните символи пък най-често е свързана със сугестивна неопределеност, целяща създаването на особена емоционална атмосфера. Смислът на творбата остава неясен, но в замяна на това тя излъчва неповторимо очарование на едно смъртно чувство.

Символизмът е лирика на деликатните чувства и състояния, на сложните нюанси и преливания в настроенията и изживяванията, за които той изнамери и съответен език — с неимоверно богато поетическа лексика, с гъвкав и усложнен синтаксис. В това е и най-голямата заслуга на нашия символизъм, който превърна българския стих в съвършен инструмент за изразяване на сложни психологически състояния. „Внушаващата магия“ на символистичната поезия според Бодлер е неотделима от нейната музикалност. „Музика преди всичко!“ — заявява и Верлен в програмното си стихотворение „Поетическото изкуство“. Коммуникативната функция на думата започва да губи своя приоритет в лириката на символистите, отстъпва място на евокативното ѝ въздействие, т. е. на способ-

ността ѝ да предизвиква образи и усещания. За първи път при символизма се отделя толкова голямо място на фонетичната, звуковата страна на думата, тъй като тя е важен музикализиращ елемент. Затова в поезията от онова време нахлуват толкова много странни, екзотични, архаични думи, които носят определен семантичен ореол и същевременно имат и безспорна евокативна сила. Известно е колко важно място заема в лексиката на българския символизъм пластът на старобългарските думи и русизмите, внасящи особена приповдигнатост и сакралност в поетическия слог.

Общото впечатление от българската символистична поезия е, че тя представя по-к о м у н и к а т и в е н тип изкуство в сравнение с повечето от националните модификации на направлението. С твърде незначителни изключения тя е достъпна и за масовия читател и това е една от характеристиките на дълбоко присъщата ѝ д е м о к р а т и ч н о с т. Тази демократичност е не само естетическа, но и социално-психологическа категория в българския символизъм. Въпреки преживяваната от повечето символисти драма на самотата и отчуждението те не са имали бит, принципно различен от този на останалата интелигенция, а по същество и от този на народа, от чиито недра са излезли.

Един по-подробен анализ на поетиката на българския символизъм без съмнение би доказал, че в нея се различават три различни пласта — н е о р о м а н т и ч е н, собствено символистичен и импресионистичен, които са в сложно равновесие с преобладаване на един от трите признака не само у отделните автори, но понякога дори в рамките на конкретна творба. Тази диалектика е особено осезаема, когато започва разпадането на символистичната поетика у символисти и постсимволисти по време на войните и след това.

След многобройни литературнокритически превратности на символизма беше съдено да заеме мястото си в системата на националните духовни ценности. Историческата му значимост в перспективата на българската литература не е само в забележителното усъвършенстване на изразните възможности на стиха, но и в непреходните му хуманистични ценности, в съкровената изповедност — свидетелство за драматичните противоречия на една епоха, когато творецът за първи път у нас се оказва изгнаник сред меркантилното буржоазно общество. И без да е необходимо да реставрираме остарялото и негодното, което е присъщо на всяко литературно направление, трябва да повторим истината, че като цяло символизмът е един от органичните етапи в развитието на българската литература, допринесъл с върховете си постижения за извисяването на родната поезия и представящ нейн самобитен влог в световната лирика.

БАЙРОН И МИТЪТ ЗА ПРОМЕТЕЙ

(Една романтическа версия)

МИГЛЕНА НИКОЛЧИНА

ОГЪНЯТ, КОЙТО ПОНАСЯМЕ

В творчеството на Байрон името на Прометей се среща на седемнадесет места,¹ но тези споменавания далеч не изчерпват многобройните метафорични отпратки към древния мит, които пронизват Байроновите произведения. Огънят като стремящото се, извисеното, склонното да излиза от предписаните му предели, като духовното, божественото у човека, противопоставено на „глината“, „прахта“ — на низшето, телесното, зависимото и робски ограниченото у него; при това огънят като похитен, като опасно притежание, като предизвикателство; титаничното страдание; лешоядите, разяждащи „самонаказаната гръд“; гръмотевичното отмъщение на ревнивото небе — цяла поредица елементи на мита са дълбоко проникнали в образната система на Байроновото творчество. От възвеличаването в третата песен на „Чайлд Харолд“ на „гигантските умове“ на ония смъртни, които с мисълта си повторно атакуват пламъка на небето, до пародийното свеждане на възвишеното Прометеево страдание до не твърде ласкателните за човешкото достойнство, но нетърпящи възражение мъки на глада във втора песен на „Дон Жуан“ — под една или друга форма митът съпътства поета от ученическите му години в Хароу до края му в древната родина на огненосеца. Осезаемо е присъствието на самия титан — бунтарството, гордото самотно страдание, мрачната съдбовност, които характеризират байроническия герой, са все черти, които го сродяват с похитителя на огъня. Сам Байрон във връзка с „Манфред“ казва, че Прометей „винаги до такава степен е присъствувал в мислите ми, че лесно мога да си представя неговото влияние върху всичко и върху каквото и да било от онова, което съм написал“². При това титаничното е характерно не само за творчеството, но и за живота, и за личността на поета — за оня мит за бунтовния романтик, който пленява Европа и който води до обявяването му за „трансформация на безсмъртния Прометей“³.

Ето защо е донякъде парадоксално, че митът за огненосеца, преплетен така плътно и с творчеството на поета, и с мита за поета, не е получил едно по-мощно литературно възплъщение. Пряко на Прометей Байрон посвещава само едно неособено голямо по размер стихотворение. Ако наред с него обаче бъдат разгледани и „Манфред“, чийто прометеевски характер е потвърден от самия

¹ D. B u s h. *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*. Harvard University Press. 1969, p. 78.

² *The Letters and Journals of Lord Byron*. London, 1886 — to John Murray, Oct. 12, 1817.

³ Mazzini on Byron and Liberty. — In: B y r o n, *The Critical Heritage*, ed. by A. Rutherford, London, 1970, p. 339.

поет, и „Каин“, където Луцифер, „утринната звезда“, „приносителят на светлината“, представлява един почерпан от християнството вариант на огненосеца, както и някои други значими, макар и на пръв поглед инцидентни позовавания на Прометей, своеобразието на Байроновата трактовка на мита, онова ново, което той внася, акцентите, които той поставя, се очертават с необходимата яснота.

Характерът на Байроновата интерпретация на мита може да бъде до голяма степен предугаден още от източника за неговия Прометей. У Байрон може да се долови и Хезиодовата тъга по изгубения Златен век — мотивът за отпадането от „рая“ е въобще често срещан в творчеството му — и отглас от Овидиевата версия на Прометей като *Plasticator*, като изваятел на човешки същества, макар че у английския поет това са поетически „създания от дух“. Но за образа на титана и за характера на неговия трагичен сблъсък с превъзхождаща го, непреодолима сила източникът е един — Есхил, „Прикованият Прометей“. Още през 1804 г., дванадесет години преди стихотворението „Прометей“, като ученик в Хароу той прави превод — който е по-скоро волна интерпретация — на откъс от Есхилевата драма. Не само изборът на текста, но и отклоненията от него красноречиво говорят за Байроновото отношение към прастарата драма на огненосеца. Прометей е една от „свещените жертви“ на „страшните повеления“ на Юпитеровото всемогъщество, Юпитер — неумолима, тиранична сила. Байрон съсредоточава вниманието си върху ония моменти, които го привличат и в по-нататъшното му творчество — неподчинението, страданието, съдбовността. Те обаче са видени през очите на океанидите и на почтения Океан — с други думи, откъм покорството, смиренieto, приспособеността — и това придава на откъса дистанцираност и безпристрастност, които се стопяват в по-късните прометеевски творби на Байрон.

Така в самото начало на Прометеевата тема у Байрон стои Есхилевото *Vinctus*, прикован. Байрон често е обявяван за „поет на отрицателното“⁴. В своята концепция за романтизма М. Пекъм го поставя в пустинята на „Вечното Не“, в „отрицателния романтизъм“, който бележи изпълнения със съмнения и отчаяние преход от „утвърждаване на космоса като статичен механизъм към неговото утвърждаване като динамичен организъм“⁵. Независимо от това, до каква степен и с какви уговорки подобни твърдения могат да бъдат съотнесени към цялостния смисъл на Байроновото творчество, несъмнено е, че що се отнася до мита за Прометей, Байроновата позиция е почти изцяло съсредоточена в отрицателната „фаза“ на мита. Митът за похитителя на огъня такъв, какъвто идва към нас от древността, е амбивалентен. Той има ярко изразени положителни аспекти, отнасящи се до огъня като придобивка, дарила на човека благата на разума, знанията и уменията, на съзнанието и цивилизацията, а също така и до ролята на титана като евентуален окончателен освободител на страдащото човечество. Не по-малко подчертани обаче са и неговите отрицателни аспекти — огънят е похитен и съдържащото се в тоя акт нарушение на върховна забрана е израз на горделиво и самонадеяно предизвикателство спрямо многократно превъзхождаща титана сила, на дръзко самовъзвеличаване и излизане от собствената мяра, на *любрис*, казано с езика на древните, от който неизбежно следват страданието и наказанието, „скалата, лешояда и веригата“. Именно тези отрицателни аспекти привличат Байрон. Неговият Прометей е не толкова защитникът на човечеството и още по-малко неговият бъдещ освободител; той е страдащият противник на Зевс, прикован, но непреклонен; прикован сякаш към собствената си непреклонност.

⁴ M. C o o k e. *The Blind Man Traces the Circle: On the Patterns and Philosophy of Byron's Poetry*. Princeton Univ. Press. 1969, p. 181.

⁵ M. P e c k h a m. *Toward a Theory of Romanticism*. PMLA, 1951 (LXVI), p. 20.

Така, макар и тръгвайки от Есхил, Байрон пренебрегва почти напълно толкова съществения за Есхилския Прометей аспект на благотелянието в името на прогреса на човечеството; неговата прастара цивилизаторска функция. Като „просветител на нациите“ Манфред се проваля (а и просветителството е само част от цивилизоващата роля на Есхилския Прометей), пък и характерът на ония наставления, чрез които Прометей от едноименното стихотворение намалява човешката окаяност, се оказва в последна сметка твърде далеч от практическите уроци на Есхилския титан.

Превръщането на Прометей преди всичко в бунтовник и страдалец, възвеличаването на „хиюбриса“ заради самия него, а не като сянката, съпътстваща един иначе благотворен акт, е основната особеност на Байроновия романтически прочит на Есхил. Тук се намесва още едно мощно влияние, също преминало през филтъра на романтичното светоусещане. Това влияние е на Милтън, чийто Сатана дава на Байроновия титан доста от своето мрачно величие, от своята обреченост и непреклонност в обречеността. Цялостното изместване на мита по посока на предизвикателството, страданието и убедеността в прочутото „сатанинско“ верую, че „умът е място в себе си“ (I, 254), е фактически изместване на Прометей по посока на този далеч по-мрачен и лишен от надежда бунтовник — и далеч по-двусмислен в отношението си към човечеството.

Въпреки това Прометей си остава благодетел и герой на човечеството и ядрото на Прометеевата легенда — кражбата на огъня — запазва своята функция. Байроновият огън обаче е също особен. На пръв поглед той се появява в традиционните си варианти — най-често като *знание*. „Забранено знание“ търси Манфред; знание и истина обещава приносителят на светлината, прелъстяващ само с истината Луцифер. С мисъл, предизвикваща гръмотевици, атакуват отново небето Русо и Волтер („Чайлд Харолд“, III, 105).

Огънят се явява и в едно второ значение, също традиционно, но принадлежащо на по-странична линия в развитието на мита — линията на Пандора, на фаталната жена, довела подобно на Ева поради прекомерна любознателност до загуба на Златния век и невинността. Това второ значение е *любовта* не само като прометеевско човеколюбие, но като лична човешка любов. По твърде характерен начин то се появява в „Дон Жуан“ (I, 127). Мотивът за любовта се преплита с мотива за знанието както в „Манфред“, така и в „Каин“ — „непростеният“ прометеевски огън неизменно изправя човека пред тази двойна дилема. Така у Байрон огънят — както библейската ябълка — е знание и любов и от противоречивата природа на тоя дар се определя до голяма степен и драмата на човешкото съществуване.

Но огънят — и това е отново едно от традиционните значения — е преди всичко *самоосъзнание* и *самосъзнание*, *дух*. Той е „светкавицата“ на човешкото същество, бляскава и устремена, макар и в „клетка от глина“ („Манфред“); интелектът, който се противопоставя на „обременителната глина“ и я „осветява до дух“ („Пророчеството на Данте“). Той е устременост навън, към „живот отвъд собствената ни съдба“ — едно екзистенциално разширяване на душата. В такъв смисъл оня по-интензивен живот, който дарява поетическото творчество, свободните от глината създания на изкуството, новите хора на нови прометеевци, са единственото постижимо небе, към което децата на земята могат да се стремят.

Като знание, като любов, като прометеевската искра на духа, даряваща свободата на едно по-интензивно съществуване, огънят е неизменно човешкото — славата и бремето, от които е белязан животът на човека, пламтящият знак, който той, както Каин, трябва да носи — знак едновременно на неговия бунт срещу боговете и на неговата белязаност от божественото. Това е „огънят, който понасяме“ („Чайлд Харолд“, IV, 163) — постоянното усилие, непрестанното

подновяване на Прометеевия хюбрис, което отстояването на човешкото изисква. Онова, което донася Прометей от едноименното стихотворение, е в последна сметка, че „укрепва Човека със собствения му дух“ и го учи на собствената си непреклонност. Отстояване срещу всички сили на небе, земя и ад е позицията на Манфред, който и в смъртния си час „стои върху собствената си сила“; отстояване е най-съкровеният урок на Луцифер — втория, безценния плод на живота човекът ще получи като „бъде верен на себе си, в своята съпротива“. Духът е преди всичко съпротива, непрестанна опозиция, той е „равен на всички мъки“ и на всички мъки може да противопостави единствено себе си в „независимостта на изтезанието“.

Така любовта, знанието и по-общото значение на огъня като дух, като светкавицата на човешкото съществуване се оказват сравнително второстепенни — онова, което Прометей донася, е като че ли самото устояване, *съпротивата*. „Понасям“ е ключова дума в Байроновото творчество — огънят, както знанието, което изисква дързост, както любовта, която изисква кураж, както духът, който изисква надмощие на глината, както самото съществуване и дори както вечността, трябва да бъде понасян. Да изтърпи и издържи докрай света, живота, съзнанието — такава е позицията на Байроновия герой.

Ето защо у Байрон *страданието* е не следствие от Прометеевата кражба, не пряк или страничен продукт на неговия дар, а самото то е Прометеевият дар. Страданието е общото между човека и титана Прометей, между Каин и Луцифер, у когото „мъката изглежда половината от безсмъртието му“. Страданието сродява човека с неговия герой, то е титаничното в собствената му природа. Това страдание е гордо; то е неговото достойнство и неговата *свобода*, защото „болката е условието, което поддържа съзнанието у Прометей, а съзнанието е единствената сила, която може да представлява заплахата за Юпитер“⁶. Положителният момент в мита, Прометеевият дар — като знание, като любов, като дух, като свобода — в Байроновото тълкуване съпада с отрицателния момент — нарушението, страданието, приковаността, които на свой ред се преосмислят действително като една чисто човешка придобивка. От тази странна сплав на два разграничени елемента на мита — при което страданието от следствие от Прометеевия дар се превръща в негова същност — произтичат парадоксите на Байроновата интерпретация на Прометеевото дело.

НЕВЪЗМОЖНОСТ НА ЗНАНИЕТО

Като знание Прометеевият огън е страдание, тъй като това знание, което човекът придобива, е по-скоро Сократовото „знам, че нищо не знам“ — и то не като начало на плодотворно и изпълнено с надежда търсене, а буквално, като съзнание за ограничеността на човешките възможности и за безкрайния „Нютонов“ океан отвъд тях. За Байроновото „агностично смирение“ се говори обикновено във връзка с „Дон Жуан“, където се появява красноречивият образ на Нютон, събиращ камъчета край океана на истината. Но поетът е не по-малко скептичен по отношение на постижимостта на истината и в своите Прометееви творби, при все че героите му превъзхождат себеподобните си именно в знанието. Манфред е представен като могъщ маг, който чрез тайни науки е овладял скритите сили на природата, а Каин със свръхестествена помощ е преведен из дълбините на всемира. И двамата се срещат със „сенките“, търсят „нещата отвъд тлеността“, „мистериите“ на смъртта и на живота — тази най-важна за романтиците загадка. И двамата получават достъп до непозволени гледки, разкриват

⁶ N. Frye, A Study of English Romanticism, New York, 1968, p. 96.

тайни, недосегаеми за обикновените смъртни. И за двамата се отваря панорамата на вечността — Манфред „привиква“ очите си към нея, а Луцифер показва на Каин миналите и бъдещите светове. Всичко това обаче довежда единствено до замяна на едно невежество с друго и до съзнание за собственото нищожество, до Каиновото „Уви! Изглеждам нищо“, което според Луцифер е сумата на човешкото знание. Онова, до което в последна сметка се свежда полученото от Прометей знание в стихотворението „Прометей“, е предвиждане на собствената окаяност и мрачна (или дори траурна, гробовна) съдба. Смъртта — потвърждава Луцифер — е единственото сигурно знание.

Смъртта е единственото сигурно знание, но тя е също така негов плод. Дървото на познанието не е дървото на живота. У Манфред самотните търсения завършват с копнеж по забрава и разтваряне сред „атомите“, по завръщане сред стихии, по отпадане от болката на едно прекалено будно, безмилостно самосъзнание. Фатално е неговото познание и за Астарта — той я убива с любовта си, но това е любовта на изстудения от знанието и неспособен за „жалост, усмивки и сълзи“. Знанието се оказва смъртоносно особено когато обича. Смърт носи ябълката, даряваща едновременно любовта и знанието, смърт донася знанието, което Луцифер дава на Каин. Непосредственото следствие от Каиновия полет с Луцифер е първото убийство. Според една красноречива версия на легендата Каин убива Авел с клон от дървото на познанието и това е, което фактически се случва в Байроновата мистерия — Луцифер изкушава Каин със знание и Каин убива Авел. Знанието донася смърт и се отнася единствено до смъртта.

Нещо повече. Манфред и Каин смятат, че „глината“ е онова, което пречи на ясното зрение, на проникването до най-дълбокото знание. Но духовните, интелигивелни същности — духовете, които призовава Манфред, самият Луцифер — също притежават хоризонт на знанието си и истината, жизнено важна за смъртния човек, е невидима и за тях. Именно според духовете в „Манфред“ знанието не е щастие и науката е само „размяна на невежество за нещо, което е друг вид невежество“. Самият Луцифер е представен като „същество, чието мощ за познание е ограничена“⁷. Така че ако човекът е ограничен от смъртната глина, от телесността, тъй като „материята не може да разбере духа докрай“ („Каин“), чистите интелигенции са ограничени именно от безтелесността си — има области, открити само за плътта. Знанието, истинното, дълбокото, всепроникващото знание, една безпределна откритост на света за зрящия, каквато Луцифер, приносителят на светлината, обещава, но сам не притежава, се оказва невъзможно и за смъртни, и за безсмъртни, и за затворения в глина, и за безтелесния дух.

Огънят, Прометеевата искра, която Манфред носи у себе си и която го сродява с чистите интелигенции, е в такъв случай не самото знание, а жаждата за него. За Манфред тая жажда расте с всяко ново научаване, за Каин няма знание, което той не би жадувал да научи. Дори Ада, която възпламенява принципа на любовта, е неудържимо привлечена от Луцифер, който идва да съблазнява с истината — и за сметка на любовта.

Този копнеж по знание е така неутолим, че се утвърждава с цената на проклятие (както е при Ева), на непрестанно терзание (както е при Манфред), с цената на смъртта, която е негов плод. Каин жадува за живот само в знанието — съгласен е да издъхне, но да види отблизо загадките на всемира. Готов е да умре в името на знанието, което е тъкмо смърт. Този парадокс отваря една последна възможност. Ако смъртта е пределът, който скрива всемира за погледа на човека, ако отново смъртта е оная област, която остава затворена за безсмъртните духове, то тогава „може би смъртта отвежда към *най-висшето* познание“

⁷ J. McGann. *Fiery Dust: Byrons' Poetic Development*. London, 1968, p. 256.

(„Каин“). Ето защо докато в началото Каин изразява готовност да издъхне или да види, по-късно той желае да издъхне, *за да* види. Жадуващ за знание, за да превъзмогне смъртта, той в последна сметка започва да жадува смъртта, за да постигне знание.

В „Дон Жуан“ с едно наистина агностично смирение поетът се пита защо е цялата мъка, терзаниято на неразрешимите въпроси, когато след тъй краткия човешки живот всеки ще узнае — или поне ще намери покой (XI,4). С това той като че ли се стреми да защити крехкостта на живота, да го съхрани като ценност сам за себе си. В „Дон Жуан“ причината за мизерията на човека се търси не в равнието на неба, не в неговите метафизически ограничения и страданията не е следствие от хюбристичен бунт срещу тези ограничения; причината е в злоупотребата с онова, което човекът има, с даденото му. Това отговаря на позицията на поета в „Дон Жуан“: важни са не амбициите, били те за знание, слава, могъщество, власт, не стремежите, готови да прекратят човека — истинската ценност е диханието, топлината, животът на отделния, конкретния, уязвимия, страдащ и смъртен човек.

Манфред и Каин са далеч от подобно смирение и тяхната драма идва тъкмо от наложените им ограничения. Парадоксът обаче е, че въпреки тяхната готовост на всичко жажда за знание знанието е не само невъзможно, но е в последна сметка и несъществено само за себе си. Своите окултни знания Манфред използва за предизвикателство спрямо земните и неземните сили и ако Каин толкова съжалява за неоткъснатия плод на живота, то е, защото с него човекът би могъл да се опълчи срещу тиранина-бог. Героят използва знанието си и жадува за все по-дълбоко знание не за друго, а за да даде израз на несъгласието си със света и собственото си място в него. Така чрез овладяването на тайните на живота и смъртта Каин се стреми да постигне действителна мощ на мислите — на духовното, прометеевското в себе си, — които се надигат у него „сякаш могат да овладеят всичко“, докато самият той „изглежда нищо“. Чрез своите непозволени занимания Манфред иска да бъде равен на духовете, да преодолее глината, която е клетката на човешкия дух. Проблемът за знанието се преосмисля като проблем на човешките предели и на човешкото недоволство от тези предели.

Тази значимост на знанието не само за себе си, а като израз на човешкото несъгласие, на неговата съпротива и неприемане на един чужд, непроницаем и протъпяващ му свят, на един бог, който тиранично му отнема нужното пространство и нужната видимост, кристализира с голяма яснота в „Прометей“. Предимството на титана е на пръв поглед предимство в знанието, което той като провидец има, а неговият противник няма. При това той е облекчил положението на човека чрез своите наставления. Миг по-късно неговото знание обаче е като че ли сведено до знанието, което човекът подобно на титана притежава — предвиждане на собствената „мрачна съдба“, и то „отчасти“. В последна сметка цялото знаене и провидство на титана, в което няма и намек за бъдещо освобождение или друга победа освен смъртта, се осмисля напълно в неговото единоборство с „неумолимото Небе и глухата тирания на Съдбата“. Такъв е и урокът, който хората получават от своя герой, такъв е смисълът на Прометеевите наставления и на човешкото познание — в непокланната воля, в съпротивата, в предизвикателството. Това е знания-хюбрис — не толкова поради съкровеността на узнатото, колкото поради особената позиция спрямо света, която човекът заема чрез знанието, чрез самата си воля и жажда за знание.

Така че ако ударението върху неразрешимите въпроси в тези творби (за разлика от подплатената с хумор тъга в отказа от подобни въпроси в „Дон Жуан“) е силно и подчертано, това се прави не толкова в името на очаквани отговори, колкото в името на самите въпроси. Упорствуването в тези въпроси е същината на позицията на героя спрямо света — с упорствуването в тях той му

се противопоставя дори по-успешно, отколкото е онова, което знае. Ако той така страстно пита, но отговор няма, то това е още един довод срещу света, безмълвно противопоставящ на човека.

Истинното знание според Луцифер води до свобода от страх. Но истинното знание се оказва непостижимо. Възможно е обаче упорството във въпросите без отговор — и доколкото това упорство е не по-малко от самото знание хюбрис и риск, протест срещу устройството на всемира, без обаче да донася освобождението от страха, което знанието обещава, то настойчивостта на героя да знае изисква смелост, кураж. Луцифер неколккратно пита Каин, дали би имал „сърце“ да види онова, което иска да види. Ако знанието е непостижимо, постижима е смелостта да се узнава — постижима е свободата от страх, макар и без знание. Знанието е може би невъзможно, възможен е куражът да се узнава. Така в надрасването на страха чрез откритото зрение, чрез готовността за знание, героят постига състояние сродно, нравствено равностойно на състоянието на истинното знание. И това състояние е за Байрон по-важно от самото знание. Неговият Прометей не извършва нарушение, за да придобие знание — той се стреми към знание, за да се осъществи като нарушител и бунтовник.

НЕВЪЗМОЖНОСТ НА ЛЮБОВТА

Както и знанието, в Прометеевите творби на Байрон любовта е проблем на човешките граници, на предела на човешките възможности. Ограничението идва преди всичко, както и при знанието, от „клетката на глината“, от човешката телесност и смъртност. Така след „пейзажите“ на знанието, които Луцифер разкрива, Каин се сблъсква с „пейзажа“ на любовта — спящия му син Енох. След шеметния полет из всемирните пространства той трябва да стъпва „тихо“, за да не смути съня на детето. След изискванията на жаждата за знание в един наистина великолепно постигнат контраст идват изискванията на любовта — грижата, нежността, „тихото“ стъпване. Детето обаче спи в сянката на кипарис — траурно, като че ли скърбящо дърво. Едва родено, то е в сянката на смъртта — и самата любов е обречена да бъде в тази сянка, сянката на човешката ограниченост.

Осъзнаването на тази сянка е паралелно на придобиването — в предходната сцена — на единичното знание, което Каин донася от полета с Луцифер — знание за собственото си нищожество, за окаяните си човешки предели. Така у Каин при вида на спящото дете, на уязвимата, засенчена от смъртта човешка любов за пръв път се надига тъмната неовладяна ярост, довела по-късно до убийството на Авел. В единия случай яростта е следствие от съзнание за ограничеността и безсилието на човешката любов, в другия — от придобитото чрез Луцифер съзнание за нищожеството на неговото знание.

При това любовта е не просто засенчена от смъртта, но е и призвана да разпространява смъртта, тъй като раждането според думите на Каин е само умножаване на смъртта. Както и на знанието, плодът на любовта е смърт.

Не само смъртта обаче е силата, която осуетява любовта.

Избирай между любовта и знанието, тъй като
друг избор няма —

обръща се Луцифер към Каин и с този съвет го изправя пред една дилема, която в Байроновата вселена е космически факт. Любовта и знанието са разграничени и несъвместими. Има ангели на любовта — серафими, и ангели на знанието — херувими (и едните, и другите асоциирани според библейските представи с огъня), така че дори в рая те остават несъчетаеми. Според духовете от „Ман-

фред“ любовта е слабост, недостойна за мощните духове, и заслужава само насмешка. Луцифер, поради когото „всички неща са разделени“, който внася в света самия принцип на раздвоеността, идва да съблазнява с истината за сметка на любовта. Любовта е според него вид невежество и се основава на илюзия. Знаещият не може да обича, обичащият не знае, защото основаното на илюзия не би допуснало ясното зрение на знанието.

Разделението между любов и знание е космическо, световно — и небесно — разделение, то разполовява рая, но то минава и през човека. Ада вярно долавя, че Луцифер, приносителят на светлината на знанието, съблазнителят с истина, „стъпва между сърцето и сърцето“. И у Манфред, и у Каин стремежът към знание е съпроводен със студения към хора и природа, с отчужденост и дори известна погнуся от обкръжаващите ги същества, с плътно обгръщаща ги самота: този стремеж ги прави „негодни за общуване със смъртни“. А кой може да е щастлив и сам? — пита Ада, защитаваща принципа на любовта. Но знанието налага самота и не води към щастие: Луцифер не обещава щастие, сам той не е щастлив, а — по негово мнение — и бог не е.

Тук минава съществената разлика между Луцифер и Прометей в двете творби на Байрон. В богоподобното престъпление на Прометей влиза добротата му, съчувствието му към човека, милостта — ако не щастие, той се стреми да донесе на човека поне облекчение, намаляване на „сумата на човешката окаяност“. Прометей е човеколюбец и любовта е негово съществено качество. Луцифер в такъв смисъл е един „редуциран“ Прометей: от огъня на титана, който, както библейската ябълка, е и знание, и любов, той предлага само „искрата“ на знанието — оттук студения му, „звезден“ блясък, обаянието му на „ефирна нощ“, с което привлича дори Ада, и оттук — тъмните, плашещи черти у него, високомерието му, арогантното му поведение спрямо Каин, липсата на съчувствие към човека — докато Прометей прегрешава тъкмо в съчувствието си.

С това разграничение между любов и знание Луцифер е по-скоро изразител и пратеник на всемирния закон, на световния ред, но не е съюзник на човека, защото човекът, стремейки се към знание, не се отказва от любовта и обичайки, не престава да е привличан от знанието. Така в изстудената и отчуждена изолация на Манфред и Каин има пробив: любовта им към конкретно човешко същество, към жена. За разлика от Луцифер, който намира за прекрасно само далечното и с това проявява типичната за разума склонност към обективността на дистанцията, Каин намира, че най-прекрасното, което познава (Ада), е най-прекрасно отблизо — типичната за чувството нужда от непосредствен контакт, от интимността на съприкосновението. На свой ред Ада е заплениена от вдъхващата страх привлекателност на Луцифер, от „ефирните“ бездни на неговото знание. Като най-съвършено изпълнение на единството на любов и знание е представена Астарта: тя съчетава дълбок ум, стремеж към тайните на вселената с нежността, грижата, съчувствието, с „жалост, усмивки и сълзи“.

Това несъобразяване с всемирното противопоставяне между любов и знание е нарушение, хюбрис. Със знанието, което притежава, Прометей служи на любовта си към хората и с това предизвиква гнева на небето. При Манфред и Каин, където любовта е вече лична, престъпването на един предписан предел се докосва до обикнатия романтически мотив за кръвосмешението („хюбрис“ в едно от значенията си е тъкмо „кръвосмешение“). Кръвосмешението в случая придобива метафоричен смисъл като израз на човешкия стремеж да се слее онова, което космическият закон разделя. Този опит на човека да съедини една зададена му раздвоеност има трагични последствия — след нарушението неизбежно идва и наказанието. В „Манфред“ любовта на знаещия е гибелна. Прегръдката на Манфред е „фатална“ — любовта на изстудения от знание, отчужден от света интелект се оказва смъртоносна; сърцето на Астарта „се визира“

в неговото — и изсъхва. Каин, който иска да знае и обича, става убиец. Най-съвършено съчетание на любов и знание, Астарта е само сянка, мъртва е. Човекът се оказва ограничен и в любовта, и в знанието, и двете са в сянката на смъртта и плодът им е смърт, и чрез едното е застрашено другото. „Така може да се види, че стремежите на човека към божественост приемат две форми, но и двете са обречени на неуспех.“⁸

Въпреки това Байроновият герой избира и любовта, и знанието. Манфред не се отказва от любовта въпреки насмешката на духовете. Въпреки Луцифер Каин не се отрича от Ада. Тяхната любов Байрон отново осмисля като противопоставяне, като съпротива срещу зададения космически ред. Така както със стремежа си към знание Каин се противопоставя на бога, с любовта си той се противопоставя на Луцифер. Дори Ада е готова чрез любовта си да се противопостави на бога и в думите ѝ в края на драмата, че работата ѝ отсега нататък ще бъде да изтрива сълзи, не да ги пролива, прозвучава типичното за героичните Байронови характери устояване в лицето на непреодолими сили, съпротивата. Като предизвикателство е осмислена любовта и в близката по дух драма „Небе и земя“. Несъвместими и невъзможни в живота, засенчени винаги от смъртта, любовта и знанието стават съвместими в устояването, съпротивата, противопоставянето срещу всемирното изискване. Те се съчетават и допълват и дори съвпадат в човешкото неприемане на света. Истинският герой и защитник на човечеството, истинският му съюзник Прометей, макар и „осушен от горе“, се осмелява и да знае, и да обича — чрез съчувствие и провидство той застава на страната на човека и се опълчва срещу „глухата тирания на съдбата“, срещу неизменния, но докрай неприеман космически ред. Невъзможни сами по себе си, любовта и знанието са възможни като позиция на критика срещу устройството на света — възможни са като кураж, като хюбрис и бунт.

НЕВЪЗМОЖНОСТ НА ЧИСТОТАТА

Неадекватната позиция на човека в света, липсата на съответствие между положението и представите му, произтича от неговата двойствена природа. Човекът е огън и прах, светлина и глина, дух и плът — не диалектическа връзка и примирение между двете стихии, а непрестанен и неразрешим конфликт, едновременно принадлежност на две несъединими нива на съществуване.

В тази дихотомия огънят, Прометеевата искра, която Манфред носи у себе си и която го сродява с чистите интелигенции, се осмисля като дух. Доколкото този огън е знание и любов, дръзко устремена мисъл и треска в кръвта, воля и желание, той се противопоставя като активното, подвижното, стремящото се и копнеещото у човека на „глината“, която е инертното, пасивното, тежкото, свързаното със земята.

Този тип раздвоеност е специфична за човека, съществото „наполовина прах, наполовина божество“, но не и раздвоеността изобщо като характеристика на Байроновия космос. Както човекът е огън и глина, така и мирозданието е „небе и земя“ и опитът да се преодолее това деление, да се съчетаят двете крайности — както опитват да направят в любовта си двамата серафими и двете земни жени от „Небе и земя“, — е нарушение. Тяхното космическо прегрешение, престъпването вградената в самия строеж на всемира бариера, намира своето мрачно удвояване на потопа — преодоляване на бариерата, съединяването на двете сфери се осъществява не в любовта, а в гнева на бога, устроителя и тирана на света — в наказанието, хаоса, смъртта. Раздвоението на човека е в такъв случай само

⁸ R. F. Gleckner. Byron and the Ruins of Paradise. London, 1967, p. 263.

едно от отраженията на метафизическата раздвоеност: ако двата духовни, безкрайни, безсмъртни принципа (Йехова и Луцифер) не могат да си поделят безбрежността, какво остава за скромните владения на плътта. Именно това е според Байрон метафизическото основание за убийството на Авел. На въпроса на Каин, как се е стигнало до разделението на две така мъдри и могъщи духовни сили, Луцифер отговаря: Не си ли ти брат на Авел?

В тези сблъсъци е трудно да се каже кое е доброто и кое — злото и на чия страна е справедливостта. Луцифер е несъмнено тъмен, двусмислен персонаж, но не по-малко съмнителен е Йехова, самотният тиранин, който се радва на кървавите Авелови жертвоприношения. Същата неяснота има и в противопоставянето между Каин и Авел. Байрон съвсем не ги представя като „злия“ и „добрия“ брат. Убийството е поредното разиграване на една световна драма: съществуването е самият сблъсък, борбата, агонията на неразрешими антагонизми.

Своята специфична, фундаментална за собственото му съществуване раздвоеност между огъня и глината човекът носи като бремe, от което непрестанно се опитва да се освободи. И Манфред, и Каин се стремят, от една страна, да се изравнят с духовете, с „чистите“ интелигентни същества. И двамата предпочитат тяхното общество пред обществото на себеподобните, които ги принуждават да се върнат към „глината“. Така те опитват да се освободят от своята двойственост чрез стремежа си към прозрачността на чисто духовното, на „безтелесната мисъл“, която се представя и в други творби на Байрон като желан и радостен изход. Като за най-върховно щастие Манфред копнее да бъде „невидим дух на звук прекрасен, / жив глас и дишаша хармония, / и безтелесна радост“. Радостта идва тъкмо от безтелесността, от бягството от дисонанса на смесената човешка природа.

Но — макар и по твърде различен начин — „безтелесно“ е и стихийното, неодоушевеното, необремененото с топлината, която принадлежи на плътта. В стремежа на Манфред към „дишашата хармония“, която се ражда и умира в един звук, присъствува и примес от желанието за забравя, разпадане, блажена безпаметност, което е характерно за втория възможен изход от човешката двойственост — изход в стихийното, в „атомите“, в прахта. Атомите, в които иска да се превърне Манфред, както и „чисто“ духовното битие, са също по своему „чисти“. Каин отеква трагичния въпрос на Милтъновия Адам: никой от тях не е молил да бъде изтръгнат от глината и оформен човек, да бъде откъснат от „тихата земя“, за да носи врявата на един несекващ конфликт и бремето на огъня, който трябва да бъде понасян.

Общото и за двата стремежа — и към изравняване с духовете, и към отъждествяване с прахта — е опитът за *чистота* — за надмогване на двойствеността. Този опит е предварително обречен на неуспех, защото той е насочен срещу най-фундаменталното условие за човешкото съществуване. Докато е човек, човекът не може нито да избяга от глината, нито да се слее с нея. Той е смесица, хибрид, „наполовина прах, наполовина божество, еднакво неспособен на падане или на полет“. Самото му съществуване го осъжда да принадлежи и на едното, и на другото, да бъде „конфликт на елементи“: той носи ада в себе си и никъде не намира покой, защото „не може да надскочи смъртните си предели; половината божество не компенсира половината прах“⁹.

Страданието, безпределната мъка, конфликтната проблематика на битието принадлежат според Байрон не само на земната, смъртна, открита за човека сфера, но и на висшите, нематериални сфери, на чисто духовните същности. Великото страдание е дори онова, което най-вече сродява смъртните Манфред и Каин с могъщите духове: страданията на Манфред имат „безсмъртна природа“,

⁹ L. A. Marchand. Byron: A Portrait. London, 1971, p. 254.

както е при духовете; в „Небе и земя“ страданието е общото между серафимите и човека; у Луцифер „мъката изглежда половината от безсмъртието му“ и дори противостоящият на Луцифер Йехова се очертава като мрачен и самотен страдалец, осъден на своята „намръщена вечност“. Страданието даже се обяснява като разпространение и умножаване, като ново и ново възплащаване на страдащата божествена самота. Страданието като безсмъртно и самото безсмъртие като страдание: такава е вечността, „жалкият дар“, с който разполага Байроновият Прометей. При това, ако човекът се стреми към чистота, терзан от хибридноста на своето съществуване, чистите интелигенции от своя страна се стремят към човека, бягайки като че ли в земното от една чистота, която е непълна и в която липсва удовлетворение. Страданието, борбата, раздвоеността, неразрешимата конфликтност, бремето на копнежа и неутолимата жажда към допълване и окръгляване на едно вечно незавършено, винаги терзано от вътрешната си несамодостатъчност съществуване е характерно за *чистите* интелигенции не по-малко, отколкото за *смесените* владения на човека.

Това трагично Байроново схващане, тази визия на всемирна борба, на неугасимо стремление и кипеж, това страстно-страдалческо прозрение за същината на света превръща човека в арена на космически сблъсък. Както проникновено отбелязва Глекнър, за Байрон раят и райското блаженство са човешко изобретение — несъществувало и непостижимо, така че човекът фактически „поема върху себе си вината за загубата на нещо, което никога не е било“¹⁰. Ако човекът е конфликтно, страстно и страдащо същество, то е не защото е „паднал“ и се е отдалечил от блаженството на една божествена невъзмутимост, а защото неговата конфликтност и страдание изразват от конфликтите и страстите на всемира. В известен смисъл той е инструмент, оръдие на световната диалектика — двата принципа в „Каин“ „използват човека, за да съхранят диалектиката и да демонстрират своята мощ“¹¹.

Човешката двойственост, с други думи, е признак на човешката принадлежност към света. Тази двойственост му е зададена като предпочитание и проклятие, тя го влита в стълкновенията на битието, вражда го в световната сграда и от нея няма изход нито тук, нито „оттатък“, защото самите „чисти“ същности не просто задават, но и участвуват в раздвоението, борбата, неразрешимата мъка. Такава е „фаталността“, „глухата тирания на съдбата“, надвиснала над героя. Тя е фаталността да бъде, какъвто е, да бъде в света. Ето защо стремежът към чистота е по същество опит да се излезе от света. Той е продиктуван от дълбоко, изосновно неприемане на света. Но ако чистотата е невъзможна, ако човекът е осъден да понася бремето на вътрешния ад от противоречиви сили, възможно е самото неприемане, критичната дистанция. Така, макар че е в света, човекът е извън него чрез своето несъгласие. А това състояние е за Байрон отново по-съществено от чистотата. Противоречивите подтици към знание или любов, или към чистота като изход от противоречивостта се обединяват именно в това неприемане, в „крайния романтически бунт срещу условията на самия живот“¹². Ако превръщането на Прометей предимно в нарушител и бунтовник е първата особеност на Байроновата трактовка на мита, този краен характер на неговия бунт, тоталното му несъгласие с онова, което е, представлява втора негова особеност, твърде типична за дълбоката романтическа неудовлетвореност от света.

Естественият контрапункт на тази позиция е приемането, примирението, опитът за хармония между противоречивите начала на човешката природа. Този опит е свързан с честата в творчеството на Байрон представа за изгубения — макар и несъществувал и непостижим — златен век. Негово възплъщение е *природ-*

¹⁰ R. F. Gleckner. Byron and the Ruins of Paradise, p. 151.

¹¹ McGann. Fiery Dust, p. 260.

¹² L. A. Marchand. Byron: A Portrait, p. 346.

ният човек. Той се появява и в прометеевските творби на Байрон: прометеевската проблематика извиква образа на природен човек като противоположност на изкушения от огъня титанизъм. Природен човек е ловецът от „Манфред“ и неслучайно той е, който поставя точната диагноза на Манфредовото състояние — чийто „дух и тяло са еднакво неспособни да се доверят един на друг“. Природният човек предлага здравословно примиряване на крайностите, тяхното подкрепяне и доверие. Той е преди всичко търпение, съгласие със света такъв, какъвто е. Урокът на ловеца е „търпение“, урокът на Ева, която е забравила духа, подтикнал я да търси знание с цената на проклетие, е „бъди доволен от това, което е“. Урокът на Прометей е тъкмо противоположният — предизвикателство и бунт най-вече срещу това, което е, срещу неизменно зададеното, непоклатимото. Изборът на човека е да се смири или да отхвърли.

Именно по отношение на този избор са противопоставени Авел и Каин. В Байроновата мистерия при жертвоприношението в обръщението си към бога Авел дава израз на своето смирение и съгласие — и самото му кърваво жертвоприношение е също израз на това съгласие — съгласие с кръвта, плътта, смъртта, с условията на тоя свят. Докато Каин принася „чиста“ жертва — така както чистота, изход от неприемливия свят е стремежът му — и думите му са изпълнени с предизвикателно очертаване на оня човешки контур, в който той „понася“, „изтърпява“, „издържа“ света. Неприемането на неговата жертва от законодателя на тоя свят е неприемане на човешкото право на такава — макар и тясна, ограничена — автономност, правото му да се изправи срещу вселената от своята собствена позиция. Убийството е отговорът на това неприемане, отчаян отговор, който иска да утвърди и докаже правото на човека да отстоява своята автономност. Трагичният парадокс е, че този бунтовен акт окончателно влита Каин в света. Чрез него той потвърждава онова, което иска да отхвърли — кръвта, бога, който „обича кръвта“, „условията на самия живот“. Започнал с протест срещу смъртта, бунтът на Каин завършва с това, че той я въвежда. Не чрез действие човекът „устоява“, не е и то, което предлага изход и надмогване на проблематиката на битието.

ВЕЛИКОТО ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Обединяването на различните значения на Прометеевия огън у Байр и в идеята за противопоставяне и несъгласие със света извежда на преден план нарушението и бунта, превръща ги в сърцевина на Прометеевия дар. Този бунт, от една страна, критикува самите устои на мирозданието, самата му същина, законите на съществуването му; от друга — утвърждава „автономността и изолацията на човешката душа“¹³. Това е, както отбелязва Торслев, „метафизически бунт в името на романтическото себеутвърждаване“¹⁴, макар че една по-точна формулировка би изисквала навярно преобръщането на това уравнение, извеждане на романтическото себеутвърждаване в името на метафизическия бунт, на критиката на света, на хуманистичната неудовлетвореност от космическото нехайство спрямо човека, от безгрижието, с което великите всемирни сили се отнасят към него.

Това е най-дълбоката пукнатина, която разполовява от край до край раздвоенния и конфликтен Байронов космос — пукнатината между човека и противоположния му свят с всичките му естествени и свръхестествени сили и степеня, в която светът се отхвърля, е равна на степеня, в която човешката автономност се

¹³ A. Rutherford. Byron: A Critical Study. Stanford, 1961, p. 88.

¹⁴ P. L. Thorslev. The Byronic Hero: Types and Prototypes. Univ. of Minnesota Press. 1962, p. 178.

утвърждава. Бунтът на Прометей цели „да укрепи човека със собствения му дух“ и Луцифер, макар и „редуциран“ в други отношения, в това е напълно и изцяло тъждествен с титана. „Да мисли и да устоява“, да бъде „себе си в своята съпротива“, да противопоставя на всичко духа си — „равен на всички мъки“, да сътвори вътрешен свят в гърдата си, да стои, както Манфред, „върху собствената си сила“ — Прометеевият бунт у Байрон е по същество задълбочаване на дистанцията между човека и света чрез укрепване и хюбристично възвеличаване на човешкото.

От изключителното ударе, което пада върху устояването и верността към себе си именно като мислене, като дух, като вътрешно сътворяване, ясно се вижда в какво се състои особеността на този бунт. Той се изразява не в действие — когато се осъществи като действие, той нерядко се осуетява, има противоположни резултат, както е в случая с убийството на Авел, — а в постоянна разпаленост на съзнанието, в непрестанно *бдение*. Ако за героите от ранните поеми на Байрон може да се твърди, че са герои не на действието, а на съзнанието,¹⁵ толкова големи са основанията за подобно твърдение във връзка с неговите Прометееви творби. Във всичките си значения Прометеевият огън у Байрон се осмисля като съпротива, а тази съпротива е в същност особено състояние на духа, особена настрояност на съзнанието, едно настойчиво и безпощадно виждане и тъкмо чрез това виждане човекът се дистанцира и отграничава от света. С други думи, тайната на тази съпротива е дистанцията, а дистанцията се постига чрез неуморно будване на съзнанието, което не позволява нито за миг на героя да се вплете в света — да забрави своята обособеност и да се отъждестви духовно с онова, от което като глина така или иначе е част.

Оттук идва значимостта на „бдението“ на Манфред, неспособността му да потъне в дрямка, да се потопи в забрава. Сънят му е „продължение на постоянната мисъл“ и ако затвори очи, то е само „за да погледне навътре“. Сънят е тъкмо разтваряне на границите между аза и света, отпускане в обективното и затова — пауза в съпротивата, в противопоставянето на света. По същия начин ясното зрение, безпощадното виждане е горчивият дар, който Луцифер предлага на Каин — откритостта, която отхвърля заблудите, утехите и самоизмамките, защото „ние, които виждаме истината, трябва да я изречем“. Тази бдителна разтвореност, тази прозрачност на зрението, която Байрон превръща в най-съществена характеристика на позицията на своя герой, е за мнозина съвременни критици и най-ценното качество на собственото му творчество, което въпреки ужаса и болката не се отвърща и от най-непригледните страни на битието. Пейзажите, които Байрон осветява, са мрачни, но в самото им осветяване, в куража му да ги обгледа с ясното око на поета вече се съдържа онова надмощване, което той предвижда за своите титанични герои — единственото надмощване впрочем, което им позволява — надмощване в прозрачността на духа, макар и затворен в глина, защото „нищо не може да угаси духа, ако духът на себе си е верен“. В последна сметка понякога „един неотклонен поглед към демоните е по-лечителен от каквато и да било заклинателна проповед“¹⁶ и тъкмо този неотклонен поглед Байрон открива у своите героични характери и осъществява в творчеството си.

От осмислянето на Прометеевия бунт преди всичко като бдение и разпаленост на съзнанието не трябва да се прави заключение, че Байрон, сам активна, витална и крайна натура, е подценявал действието и практическото участие в световните дела. Поне в някои отношения той е смятал света напълно подобрим и поне един вид свобода — националната — той е считал осъществима. Но дори когато интересът му е насочен към герои, които са изцяло и напълно ориентирани към практиката дейци, какъвто е Наполеон, все пак дейността им той разглежда

¹⁵ M. Cooke. The Blind Man Traces the Circle, p. 99.

¹⁶ P. West. The Plays. In: Byron. A Collection of Critical Essays. Ed. by West, Englewood Cliffs, 1963, p. 64.

да като израз на определено състояние на човешкия дух. Пренасянето на бунта в духа — без то да отрича делото в рамките на човешките възможности — следва неизбежно от дълбочината на Байроновото неприемане на света. Изосновното очовечаване на извънчовешкото, което това неприемане изисква, е немислимо; възможно е обаче съхраняването и установяването на човешкото у човека, ако той е „верен на себе си в своята съпротива“.

Тази вяроност на себе си, критична и дистанцираща, устоявана в духовното отграничаване от света, се осъществява в поредица от отрицания. Метафизическият бунт обрича човека на всемирна самота, на „лишено от съюзници съществуване“ — не само го обрича, но го и изисква от него. В „Манфред“ се проследява последователното отхвърляне от страна на героя на всевъзможните естествени и свръхестествени внушения — духове и човешки същества го изкушават с обещания, с насмешка, с проклетия или със загриженост, но той не се поддава, запазва своята непроницаемост.

„Непроницаемост“ е идеалът за тоя дух, гордо затворен в себе си, подчинен единствено на себе си, отчуждено взрян във всемира, но недопускащ ничий поглед да проникне в собствената му „задушавача“ мъка, „която говори само в самотата си“ („Прометей“). Непроницаемостта означава, че героят, който, както Каин, не се превива пред никое всемогъщество, изявява своята непреклонност по един наистина дълбок, вътрешен, същностен начин; че макар и външно заплетен в противопоставянето и борбата със своя всемогъщ противник, той не допуска тази борба и това противопоставяне да определят „света в гръдта“, законите на духа му, автономността му. „Непроницаем“ е духът на Прометей, когото „земя и небе не успяха да разтърсят“.

Да не търпи въздействие, никой да няма власт над душата му, както е при Манфред — такъв е идеалът за непроницаемостта, която е съвременно единствената възможна свобода. Свободен е този, който не се опира на нищо външно, който, както Манфред, „стои върху собствената си сила“. Независимостта на Прометеевия дух се реализира като своеобразен херметизъм, като огледално отразяване на всяко въздействие — така както Прометей отмята и отразява обратно към своя антагонист дори „терзанията на своята разруха“.

В поредицата от отхвърляне и отричане героят отхвърля дори знанието, което му предлагат духовете. В тези предложения винаги има противоречие. Алпийската вълшебница с нейните малко неясни обещания за помощ изисква подчинение, така както Луцифер вече съвсем определено предлага знание и чрез знанието — свобода и надмогване на всеки страх, но тази свобода се заплаща с робство, с условието героят да се преклони пред дарителя на свободата му. И това е логично, доколкото полученото отвън така или иначе би било накарняване на непроницаемостта и нарушаване на автономността на душата. Така се стига до парадокса всяка свобода, която се предлага у Байрон, да минава през вериги. Затова той я намира в отказа си и от свобода, в приковаността. В героичната херметичност се осъществява онова, което Майкъл Кук определя като „мистика на минаването без“¹⁷. Защото не се нуждае от нищо, Прометей е свободен въпреки „скалата, лешояда и веригата“. Свободата става постижима чрез откъс от свобода.

Свободата като прикованост, така както свободен върху своята скала е образцовият бунтар Прометей, дава точна картина на неподвижността, която характеризира Байроновия метафизически бунт. Това е неподвижност, наситена с напрежение. Тя е разположена между полюсите на „страданието и волята“. Страданието е следствие от нежеланието на героя да се приспособи, от дисонансното му разминаване със света. То е, от една страна, унижително за героя,

¹⁷ M. Cooke. The Blind Man Traces the Circle, p. 65.

защото е знак, че той е по-слабият, победеният и че херметичната му автономност не е абсолютна — светът прониква в него чрез агонията и задушавашото чувство на мъка, макар че той „не го показва“. От друга страна обаче, страданието му е най-висш знак на неговата независимост. Чрез страданието световните сили се стремят да сломят героя, но той го прегръща като свое, вътрешно, гордо притежание, вдишва го с въздуха на своята непреклонност, така че „общото впечатление е не за отчаяние, а за предизвикателна воля“¹⁸. Волята е, която предпочита „независимостта на изтезанието“ пред „блаженството на робството“. По такъв начин героят превръща страданието в самоналожено, в още един признак на неговата автономност. В един по-висш смисъл страданието е самото съзнание, доколкото това е съзнание за един чужд, хаотичен от гледна точка на човешкия морал свят. Както отбелязва Н. Фрай, осъзнаването на битието като морален хаос означава „осъзнаване на болката“¹⁹. Така самото страдание става „приток на волята“ и волята открива в него „своята собствена концентрирана отплата“. Отплатата е утвърждаването ѝ чрез страданието, което, както и приковаността, е бдение и начин, по който се осъществява свободата.

Свободата като прикованост дава точна представа за „страстното равновесие между (Байроновия) прометеевски хуманизъм и калвинистката му убеденост в човешката грешност, което дълбоко определя диалектиката на чувството в най-добрите му произведения“²⁰. Героят е сразен, във вериги — и в това се вижда фаталността, „глухата тирания на съдбата“, враждането му в света. Събитийно героят е обречен. Както и древният титан, той предвижда, но е неспособен да измени съдбата си. Морално и духовно обаче той е свободен — в готовността си, както Есхилевият Прометей, да посрещне страданието, без да се преклони, в дистанцията, която му дарява неговото провидство. Както е и при знанието и любовта, куражът към свобода се оказва нравствено равностоеен на действителната свобода. Принудата е отвън, свободата — отвътре, в ума, който, казано с думите на Милтъновия Сатана, е „място в себе си“. Това е веруיות, което позволява на Байроновия герой да стои върху собствената си сила.

Въпреки вътрешното напрежение обаче това е все пак прикованост, все пак неподвижност. Неподвижността е особено явна в усещането за времето в разглежданите творби. Времето в тях се възприема по-скоро като дълбочина, а не като трайност. Манфред съвсем определено противопоставя наситеността и а съществуването и времето като чисто траене — неговите дни и нощи са „неунищожими и безкрайни“. Действието в „Каин“ е също, така да се каже, перпендикулярно към нормалния ред на събитията: полетът с Луцифер е едно разтваряне в дълбочина, което почти не накръпява житейското време на Каин. И в единия, и в другия случай това е вътрешно време, „пространство и вечност — и съзнание“. То е измерение тъкмо на съзнанието, на автономния свят в гърдата — измерение на интензивността и дълбочината на преживяването, а не измерение на съвнешния събитен ход. Времето е сякаш спряло в един безкрайно наситен миг — мига на безсмъртното страдание на Манфред, на странствуванията на Каин с Луцифер, на Прометеевата прикованост и в дълбочината на тоя неизчерпаем миг героят познава вечността — вечността на неугасимото бдение, на никога незаспиващото вторачване в антагониста — неумолимото небе, глухата тирания на съдбата, онова, което е.

Така че Байроновият Прометей е прикован и във времето, преди всичко във времето. Той не гледа нито към златния век на Хезиод, нито към прогреса на Есхил. Това, към което е неизменно взрян, е вечното сега на един нечовешки

¹⁸ J. F. A. Pyre on Byron. In: *Byron. The Critical Heritage*, p. 494.

¹⁹ N. Frye. *A Study of English Romanticism*, p. 96.

²⁰ H. Bloom. *Introduction to English Romantic Poetry: An Anthology*. NY, 1961, p. 17.

свят, в който той съхранява своята човечност чрез бунта на неуморимото отрицание, на несближимото противостояние.

В последна сметка в поредицата от отрицания той стига до „върховното превъзходство на минаването без живот“²¹. За свободата, схващана преди всичко като непроницаемост, смъртта, която не се съобразява с никоя непроницаемост, е голямото изпитание. Ако героят е готов да я посрещне според свои собствени условия, като „свой собствен разрушител“, ако той, както Манфред, може да устои позицията си дори в отхвърлянето на живота, това е вече път да се направи и „от смъртта — победа“. За една позиция, постигната чрез отказ, за една свобода, осъществена като прикованост, за едно време, лишено от траене, смъртта като кулминация и апотеоз е дори логична. Макар и отрицателна, това е победа — победа на съхранената докрай човечност в лицето на неумолимото небе.

Но колкото и да е „отрицателен“ романтизмът на Байрон, той не спира до тук. При все че неговият прометеизъм е съсредоточен в отрицателната фаза на мита, в застиналия до вечност миг на приковаността и страданието, изходът за титана не е единствено през веригата, отказа и смъртта. Има едно небе, към което можем да се стремим с надеждата то да бъде постигнато, има огън, който ни е дарен чист и прозрачен, без примеса на глината. Това небе и този огън са изкуството, поезията — човешката отплата на Прометей за неговия „огън, който понасяме“. Художникът, човекът на изкуството е, който се отблагодарява заради цялото човечество на страдащия в името на това човечество титан — само в художествената творба Прометеевият огън постига своя истински блясък. Творбата, макар и излязла от ръцете на човек, не е „от човешка мисъл“ („Чайлд Харолд“, IV, 163): изкуството е единствената мислима чистота, осветяване на глината до дух, спиритуализиране на земното, но така, че то не се разсейва напълно, а се запазва като *жив* глас и *дишаща* хармония, не толкова безтелесна *мисъл*, колкото безтелесна *радост*. Ликуването, по което копнее Манфред, е в същност ликуването, в което живее и диша художествената творба; желанието му да бъде „невидим дух на звук прекрасен“ е желание да се освободи от тромавата земна телесност и да я замени с леката, волна, дишаща в хармония телесност на изкуството. Манфред иска *сам* да бъде изкуство, защото само в изкуството човекът осъществява мечтаното надмощване на човешката двойственост — поетът извайва създания от дух, не от глина, „по същината си безсмъртни“, блестящи, както Шеридановите творения, с „багрите на Прометеевата жар“. Изкуството е чистота и преодоляване на двойствеността, но именно чрез нейното осветяване до прозрачност, чрез нейното хармонизиране до блясък и радостно ликуване.

Поетът е, който осветява глината до дух — но и нещо повече, оня, който осветява глината до дух, е поет, независимо дали се е осъществил в поетически творби или не. Важно е *вътрешното* горене, „сгъстеният“ бог *отвътре*, разпалването на онова божествено, родствено на звездите сияние, което всеки човек носи *у себе си*. Така че за Байрон поезия е не толкова осъщественото в конкретни творби на изкуството, колкото едно „сгъстяване“ на вътрешната божественост, извайване на свят в гърдата. Луциферовият съвет към Каин да създаде „вътрешен свят в гърдата си“ е в такъв смисъл насърчение за поетическо творчество и неслучайно постигнатият накрая от Манфред покой е наречен Kalon — което значи и благо, и добро, и наслада, но преди всичко красота. Kalon е съхранената докрай автономност, поезия е противопоставянето на една осмислена човешка позиция срещу света като морален хаос.

Поезията, с други думи, е подреждане на един вътрешен космос, неговото художествено извайване и отграничаване от агресията на хаотичните външни сили, населяването му със сияйни създания от дух, които „умножават у нас по-

²¹ M. S o o k e. The Blind Man Traces the Circle, p. 66.

ярък лъч“, какъвто „мътният живот“ не позволява. Творчеството е в последна сметка един по-интензивен живот, невъзможен в света; чрез творчеството поетът, както Данте, се стреми към „външен живот отвъд съдбата си“. Поезията разширява човешкото съществуване в пространства, неподвластни на съдбата — тя води към преодоляване и надрастване дори на „глухата тирания на съдбата“ — на човешката включеност в една аморална вселена. Тя е излаз от приковаността, свобода. Така че у Байрон възможността за коригиране на Прометеевия хюбрис и за увенчаване на Прометеевото дело е дадена на художника. „Новият Прометей на нови хора“, творецът на създанията на духа, които не са от глина и затова надмогват съдбата, вилетеността в света, е поетът. Значимостта на художественото като начин на взаимодействие със света и като път към пресътворяване на света се разкрива като възможно небе, като постижима чистота, като незасенен от глината блясък. Такава е третата романтическа особеност на Байроновия прочит на мита. Изкуплението е чрез пламъка на изкуството, спасението е естетическо.

ИЗКУСТВО И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

С. А. ЗАВАДСКИ, Л. И. НОВИКОВА (Москва)

В определението, което основоположниците на марксизма-ленинизма дават на социалната природа и спецификата на изкуството, прави впечатление явният парадокс, който според нас не е получил необходимото осветление и развитие в специалната литература. Става дума, от една страна, за гледището на К. Маркс, което има общо методологическо значение относно обусловеността на духовното производство, вкл. и на изкуството, от исторически определени форми на материалното производство. Без тази обусловеност на първото от второто не могат да се разберат нито общите закономерности в развитието на обществото, нито специфичните закономерности на второто — в дадения случай изкуството. Нека напомним това гледище. „За да се изследва връзката между духовното и материалното производство, е необходимо преди всичко самото това материално производство да се разглежда не като всеобща категория, а в определена историческа форма. Така например на капиталистическия начин на производство съответствува друг вид духовно производство, отколкото на средновековния начин на производство. Ако самото материално производство не се взема в неговата специфична историческа форма, не може да се разберат характерните особености на съответстващото му духовно производство и взаимодействието между тях.“¹

От друга страна, характеризирайки спецификата на същинското художествено производство, Маркс отбелязва, че „определени периоди на неговия разцвет съвсем не съответствуват на общото развитие на обществото, следователно и на материалната основа, която образува един вид скелета на неговата организация“². Ако това противоречие е вярно — отбелязва Маркс по-нататък — за отношенията между различните видове изкуства, то вече по-малко учудващо е, че то е вярно и за отношението на цялата област на изкуството към общото развитие на обществото.“

Тези две положения са добре известни. Но обикновено на тях се позовават поотделно: на първото — когато утвърждават тезиса за материално социално-икономическата обусловеност на изкуството като социално-исторически феномен; на второто — когато говорят за спецификата на изкуството. Такова обособяване на взаимосвързани познавателни принципи може да бъде оправдано при поставяне и решаване на частни задачи. При изследването обаче на културно-исторически проблеми, по-специално при анализа на изкуството като културно-исторически феномен в условията на цивилизацията, става очевидна необходимостта от тяхното взаимно допълване. Двата тези тезиса са свързани и у К. Маркс, но са свързани чрез противоречие, което има онтологична основа в положението на самото изкуство в обществото в условията на цивилизацията. Това реално про-

¹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 26, ч. I, с. 271.

² Пак там.

тиворечие именно поражда трудности в неговото изследване, намиращи израз в логически парадокси. Задачата на науката се състои в това — да обясни и чрез това да премахне парадоксалността на това противоречие и да види в него спецификата на реалното битие и на функционирането на изкуството в обществото в процеса на развитието на цивилизацията. Трудността се заключава в самата формулировка на тези противоречия — отбелязва по този повод Маркс. Но достатъчно е да определим само тяхната специфика — и те ще бъдат обяснени.

Обаче за буржоазната, домарксистката и следмарксистката социална философия тази трудност се оказва методологически непреодолима. Буржоазното философско съзнание по начало абсолютизира едната от страните на посоченото противоречие, като дава или механистично детерминистко концептуално обяснение на изкуството с външни за него обстоятелства, или като посочва неговата иманентност, която не се поддава на причинно обяснение. При такава метафизическа едностранчивост детерминизмът се превръща в телеологизъм, а иманентната специфика на изкуството прераства в изолационизъм.

На времето си Маркс вижда ограничеността на теорията за цивилизацията на Щорх в това, че той изважда закономерностите на духовното производство непосредствено от закономерностите на материалното производство, без да взима под внимание нито спецификата на едното и другото, нито опосредствуваните им връзки. При това самото материално производство той отъждествява с капиталистическия начин на производство.¹ Според Щорх лекарят произвежда здраве, професорите и писателите — просвета, поетите и художниците — добър вкус. . . Но със същото право можем да твърдим, че болестта произвежда лекари, глупостта — професори и писатели, безвкусицата — поети и художници, а липсата на всеобща безопасност — господари — иронизира Маркс и методологически точно формулира ограничеността на подобен подход. „Като разглежда самото материално производство не исторически, а като производство на материални блага изобщо, а не като определена, исторически развита и специфична форма на това производство, Щорх сам се лишава от основата, на която единствено могат да бъдат разбрани както идеологическите съставни части на господстващата класа, така и свободното духовно производство на дадена обществена формация. Той не може да излезе извън общите, безсъдържателни фрази. А и самото това отношение съвсем не е така просто, както той по начало мисли. Така капиталистическото производство е враждебно на известни отрасли на духовното производство, например на изкуството и поезията.“² Нека отбележим впрочем, че изтъкнатата от Маркс методологическа грешка е присъща не само на Щорх. В една или друга степен я повтарят съвременните буржоазни социални философи и естетици, които се опитват да представят и определят изкуството, изхождайки от някакъв външен фактор, било то технологията (М. Маклюен) или социалните структури (А. Хаузер, К. Леви-Строс) и т. н.

Кризата на капитализма и създадената след тази криза ценностна система, по-специално идеологията на утилитаризма и на рационализма, предизвиква преориентиране на буржоазното социално съзнание. Ориентацията сега се накланя към уникалната иманентна специфика на културата, която не се поддава на генерализиращи и детерминистки методи на изследване. Под влияние на идеите на Рикерт и Дилтай върху изкуството се разпростира методът на идиографска индивидуализация, който претендира за адекватното му описание и се противопоставя на концептуалното детерминистко обяснение на последното.

Показателни в това отношение могат да бъдат методът и концепцията за изкуството като феномен на културата, декларирана от О. Шпенглер в труда му „Залезът на Запада“, предизвикал доста голям резонанс в научния свят на своето време.

¹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 26, ч. I, с. 271.

Още в самото начало на труда си Шпенглер противопоставя на научния метод на познание за природната област, методът на „чистия историзъм“ за областта на културата, която не може да се обясни изчерпателно като осъществена, но може отвътре да се разбере като реализация на съдбата. Поради това задачата на историческото познание е „да схване“, да улови в самата култура уникалния символ на нейната съдба и да разгърне възможности за неговата реализация. В качеството на такъв символ на съдбата, на културата се проявява нейното изкуство, което обаче, ставайки обяснителен принцип на уникалността на културите, самото то изисква обяснение, т. е. изходни обяснителни принципи, които Шпенглер официално изгонва от историческото познание. По този начин Шпенглер не е могъл да мине без генерализирани, обясняващи общите закономерности на историческото развитие на културите, принципи. Такива всеобщи „носещи конструкции“ на неговия метод на „чист историзъм“ става пренесената от него от областта на природата в областта на културата морфологическа структура на жизнения цикъл. В резултат на тази познавателна процедура самата идея на историзма се оказва унищожена, а в концепцията за индивидуалната специфическа съдба на различните култури прониква идеята за тяхната предопределеност. Така съвременната западноевропейска („фаустовска“ — буржоазна) култура преминава същите фази на развитие, както и културата на шумерите, античната, арабската култура, приближавайки се до своя съдбоносен предел. На това основание Шпенглер прибегва до съпоставяне, макар и на разновременни, но „еквивалентни“ култури, като отстоява принципа на тяхната равностойност, който на практика се превръща в културен релативизъм.

Участта на своята култура споделя и изкуството, което според Шпенглер е нейната душа, а в известен смисъл я и предопределя.

То се появява, когато душата на етноса преодолява безсъзнателността и се сблъсква с огромния непознат свят. Тази среща предизвиква две чувства: тъга по света и страх пред неговата неизвестност, страх пред сътвореното. Тези две чувства стават основни импулси в развитието на изкуството, представено в два основни свои типа: подражание на видимия свят, на което съответствува реализмът в различните му форми, и заклинанието, стремежът да се отклони от неизбежното чрез магическата форма. На този тип художествено съзнание отговаря орнаментиката, стилизацията, символиката. И именно този втори тип съзнание е породил и поражадал велики стилове. Подражанието винаги губи в съвременание с природата и допуска субективен произвол. Наистина, когато се отказва от подражание на действителността, изкуството става по-малко достъпно, езотерическо. За да го разбере, субектът трябва да бъде причастен към тайнството на творчеството.

Всяка култура има свой неизбежен и неотделим от нея символ, който се разгръща в цялостна система от образци, понятия и представи, които имат смисъл само във връзка с цялото. Непосредствен израз на тази цялост и посредством това прафеномен на всяка култура е стилът. Представен от изкуството, той свързва всички елементи на културата, прави ги съпоставими и същевременно разграничава една култура от друга, определя тяхната непроницаемост, самостойност. Шпенглер отрича наличието на общи закономерности в развитието на изкуството и следователно възможността за тяхното взаимодействие, взаимно разбиране и интеграция. Може да става дума само за смесване на стиловете, за хибридни, „нечисти форми на култура“. „Какво общо има Л. Н. Толстой, който от самите дълбини на своето човешко съзнание отхвърля като нещо чуждо целия западен свят от идеи, със средните векове, с Данте или Лутер; или японецът с Парцифал и със Заратустра, или какво общо има индусът със Софокъл?“⁴ — задава той риторическия си въпрос. Ето защо всяка култура е не-

⁴ О. Шпенглер, *Закат Европы*. М.—П., 1923, с. 23.

поятна от позициите на друга култура и е недостъпна за научно обективно обяснение. Ключ за разбиране на всяка култура трябва да търсим в изкуството. Изкуството можем да разберем само като се потопим в него.

Развитието на изкуството в границите на един стил може да служи като свидетелство за развитието на самата култура от нейното прасъстояние към епохата на разцвет, зрелост и накрая към толкова непреодолимия упадък, който започва с епохата на цивилизацията. Разрушаването на стила е симптом за обреченост на културата. Сега в тази фаза е навлязла западната, „фаустовската“ според определението на Шпенглер, т. е. буржоазната цивилизация. На този етап живите изменчиви форми на културата придобиват застинал, формален характер. Значението, което преди се придаваше на изкуството, се пренася върху делото, ползата. Изкуството запазва правото си на съществуване само до толкова, доколкото служи на това „дело“. Но станало „полезно“, масово, то губи своето първородство, престава да бъде изкуство, става изкуственост.

На този период съответствува собствено величие, но това е величие на хладна делова активност, не на духовна култура. Голямото изкуство умира в тази ледена вода на ползата и ние не сме в състояние да го възродим. Това е безспорно епоха на упадък. Но тя може да продължи достатъчно дълго, ако ние, както пише Шпенглер, осъзнаем своята съдба и ѝ се подчиним. Смисъла и патоса на своята книга Шпенглер вижда в това — да даде рецепта за отсрочване на гибелта на буржоазната цивилизация, която може да продължи съществуването си с цената на загубата на културата. Отговорността за такъв изход той сваля от дейците на културата и я възлага изцяло на съдбата. Не ние сме избирали това време, заявява той, и няма загуба от това, че силното и реалистично настроено ново поколение навреме разбира неосъществимостта на идеалните стремежи на своите бащи и надеждите за ново възраждане. Нека, отказало се от идилични илюзии, то се заеме с практическа работа, символ на която за „фаустовската“ култура е завоюването на жизнено пространство. Така пише Шпенглер в 1920 г. Сега ние знаем, че тази отсрочка на гибелта на западната буржоазна цивилизация с цената на загубата на културата придоби реален и завършен облик във фашизма.

Шпенглер пръв според образния израз на Ю. Тинянов „почувствува, че краката на културата са изстинали“⁵. Обаче неговата диагноза, макар и поставена върху върно забелязани симптоми — и най-важното — начини, ако не за спасение, то за „отсрочка“ на края ѝ, свидетелствува, че е невъзможно да обясниш кризата на буржоазната култура чрез нея самата, изучаващият субект, намиращ се вътре в ситуацията, е склонен да описва състоянието ѝ като тотално състояние на света. Не е избягнал тази аберация на зрението и Шпенглер. Състоянието на криза на буржоазната цивилизация, изразило се категорично след Първата световна война, враждебността ѝ към културата, по-специално към изкуството, е абсолютизирано от Шпенглер и възведено в ранг на конститутивно начало на историческия процес и съществуването на изкуството в стадия на цивилизацията.

По този начин опитите да се приложи методът на „чистия историзъм“, или „иманентизъм“, към обяснението на изкуството като феномен на културата са също толкова ограничени, както и методът на „чистия“ концептуализъм в духа на Щорх.

Марксистката философия дава възможност да се преодолее тази гносеологическа трудност и изхождайки от единната методологическа основа — материалистическото обяснение на историята, — да се обясни както единството на културно-историческия процес, спецификата на неговите отделни сфери, при-

⁵ Ю. Н. Тинянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

тежаваци кумулативност и относителна самостоятелност, така и социално-икономическата му обусловеност, опосредствувана от цивилизацията.

Културата е производно на обществената практика, неин необходим атрибутен аспект. К. Маркс и Ф. Енгелс показаха, че човек, въздействайки в процеса на практиката върху външната природа, изменя също и своята собствена природа, усвоявайки опита на другите членове на колектива, участващи в практическата дейност. Именно благодарение на практиката човек извършва преход от естественото си състояние в сферата на културата. В този смисъл културата може да бъде разбрана като способ за самореализиране на индивидите в обществото, способ да овладеят те природните и социалните условия на своето съществуване.⁶

Като способ за развитието на човека културата принципиално се отличава от естествено-обективните процеси. Тя има активно-градивен, целесъобразно-действен характер, който се отразява в нейните продукти във вид на интенция, насоченост към субекта, определяща тяхната стойност и в способностите на самите индивиди да овладеят социалния опит, отразен в културните ценности. В този смисъл културата е винаги субектна, неотделима от човека, което подчертава К. Маркс в тезисите си за Фойербах. Способността към извънбиологично натрупване на опит и социализацията му в изнесените навън материални и духовни ценности определя непрекъснатия и прогресивния характер на общественото развитие и развитието на самия човек като социално-културно същество.

Като способ за самореализиране на човека в обществото културата е детерминирана от материалните условия на живот, от равнището на развитие и от характера на общественото производство и зависещата от тях социална структура на обществото, обаче, както подчертават класиците на марксизма, само в крайна сметка, защото тази зависимост е опосредствувана от характера на самата култура, утвърден в система от ценности и традиции. Развитието на културата е подчинено по този начин на двойна детерминация. Тя се намира в причинно-функционална зависимост от потребностите на обществената практика, общо взето, и същевременно запазва своята относителна самостоятелност. Това противоречие е присъщо на всички етапи от развитието на културата. Но то се проявява и осъзнава в стадия на цивилизацията.

Цивилизацията е значително по-млада от културата. Тя според определението на Ф. Енгелс, който в решението на дадения проблем се базира на изследванията на Л. Морган, е третият исторически етап в развитието на обществото и културата, настъпил след първобитния период и варварството. Този преход според основоположниците на марксизма е свързан с общественото разделение на труда, с развитието на стоковото производство, с натрупването на добавъчен продукт във форма на общественото богатство и накрая на държавата, която поема функциите да регламентира труда, да преразпредели общественото богатство и да упражнява контрол върху него посредством специализирани институти. Цивилизацията е в същност социална форма на организацията на живота на обществото и на културата, която е дошла да смени традиционните форми, като ги изтласква в периферията на общественния живот. Същността на цивилизацията класиците на марксизма свързват с всестраниното обобществяване на труда и производството, с безлично-всеобщите форми на комуникации, с гражданското общество, с публичната власт и институализираните форми на социално управление. Същевременно цивилизацията е неотделима от това съдържание, чиято социална форма на организация тя е, т. е. от културно-историческия процес. С това е свързана една методологическа трудност: съвпадението на емпирично равнище на понятията „цивилизация“, „общество“, „кул-

⁶ Вж. В. М. Межуев. Култура и история. М., 1977.

тура“, които могат да се разделят строго само на равнището на теоретичната абстракция.

В условията на разделението на обществото на класи, т. е. на стадии на цивилизация, развитието на културата се осъществява чрез отчуждаването ѝ на първо място от трудещите се маси и подчиняването ѝ на интересите на господстващата класа, която в лицето на държавата представлява всеобщите интереси. Тук е скрит източникът на противоречията между културата и цивилизацията.

Творческият потенциал на една или друга цивилизация в нейното диахронично развитие се проявява както в съвкупността на средствата, които тя мобилизира, за да премахне тези противоречия, така и в готовността на наличните в нейно разположение специални технологии, с които може активно да съдейства за разрешаването на възникналите противоречия. Но същевременно, подчинявайки развитието на културата на интересите на господстващата класа, цивилизацията с това именно определя нейните граници, налага върху нея социално-класови ограничения. При това обаче следва да отбележим, че институти на цивилизацията не могат да контролират развитието на културата на всички нейни равнища. Извън пределите на нейното непосредствено влияние остават традиционните и съвременните самодейни форми на културата, а също свободното духовно производство.⁷ Тези „неорганизиранни“ форми на културата понякога „разклашат“ общите принципи на цивилизацията, но същевременно, натрупвайки се, служат като един от източниците за нейното развитие. Щом интересите на господстващата класа влязат в противоречие с обективните закони в развитието на обществото, цивилизацията се проявява като консервативна или дори деструктивна сила по отношение на културното развитие. Обаче това противоречие съвсем няма тотален характер, както смята Шпенглер, а конкретно-исторически характер. Премахването на това противоречие се извършва посредством преодоляването на формите на отчуждение, в които досега се е осъществявало обобществяването на труда, чак до всестранната дезалиенация във всички сфери на социалния и културния живот на обществото при прехода към комунистическата цивилизация. В осъществяването на този процес последна роля принадлежи на относителната самостоятелност в развитието на културата, която надраства границите на цивилизацията, изградена върху отчуждението, и изисква нови идеали, нови организационни и управленчески форми.

Анализът на диалектически сложните отношения между цивилизацията и културата може да способствува да бъде конкретизиран спектърът от причини и източници за саморазвитието на обществото като цялостен организъм, от една страна, за разкриването на социалните закономерности на функциониране и развитие на различните сфери на културата с оглед на тяхната специфика, по-специално на изкуството, в отношението към цивилизацията — от друга. Именно тази втора познавателна ориентация сме приели в настоящата статия.

Като феномен на културата изкуството е подчинено на нейните общи и на своите специфични закони на развитие и същевременно то влиза в сферата на влиянието на цивилизацията, с която е свързано по своя произход, по задачи и начини на функциониране.

Исторически изкуството се заражда и формира в сферата на културно-творческата дейност на обществото като начин за неговото самопознание и самоопределение на стадия на цивилизацията. Обаче то възниква не на празно място, а върху почвата на митологията. Митът е исторически първата всеобща форма на още нерелектиращото обществено съзнание, първият опит на първобитния

⁷ Вж. К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 46.

човек да излезе извън пределите на непосредствения си опит и да осмисли „зад-пределната“ сфера на действителността „във въображението и с помощта на въображението“.⁸ По отношение на битието митът може да бъде разбран като своеобразно отражение на реалните форми на ежедневиия живот, „обърнато“ към „задпределния“ свят на природата, космоса, обществото така, че именно този образ на „задпределния“ свят става начин за осмисляне, оправдание и нормативно-сакрален образец за регулиране на реалната практическа дейност на хората, на социалните норми в общежитието.

В мита се формира предестетическа функция, която според нас се проявява във възможността да се доизградят представите за реалното битие до всеобемна картина на света, разделена на сакрални и профанни локуси, в достъпността на тази картина до въображението или съзерцанието, в усещането за съпричастност на човека към този свят и дори възможността да пресече забранената граница между сакралния и профанния свят посредством медитацията, откровението на въображението. На тази почва се формира народното традиционно изкуство, което със своите корени чрез традицията е непосредствено свързано с мита и дълго време е съществувало съвместно с него. Пълното обособяване на естетическата функция става възможно едва в условията на цивилизацията в резултат от разделението на труда и появата на изкуството като вид духовно производство. Спецификата на изкуството, а още по-рано — на предхудожествената дейност, се състои в това, че то моделира степента на свобода на индивидите в рамки, определени от културата на дадено общество. Така древноиндийските религиозни химни и заклинания разкриват не само ритуалното ограничение на човешката дейност, но и в безбройните си поетически варианти разкриват възможности за свобода на човека в пределите на неговото отношение към природата и формиращите се обществени отношения. Естествено, че тези предели са исторически. Те се коригират от равнището и характера на обществената практика и обусловената от нея структура на обществото и съобразно тяхното развитие се разширяват. Съответно с това се извършва и разширяване на границите на изкуството за сметка на усвояване на извънхудожествени области на дейност.

В условията на цивилизацията обществото се оказва все по-заинтересовано от специфични, вкл. и доста изтънчени способности за разрешаване на класовите и на други, дължащи се на тях противоречия. От тази потребност върху почвата на недействения вече митологически синкретизъм се заражда изкуството като високоспециализирана форма на това въздействие, формира се неговият образно-поетичен строй, полагат се организационните структури, определят се функциите на равнището на онези нови изисквания и задачи, които му предявява цивилизацията. Именно цивилизацията въз основа обществяването и преразпределението на добавъчния продукт в различните сфери на културата дава живот на изкуството, насочва и регулира неговото развитие.

Нещо определено ново в положението на изкуството в условията на цивилизацията се отбелязва в това, че то губи непосредствеността на своите културно-творчески функции и за пръв път започва да се разглежда като дейност, чието развитие се направлява от социалните институти на дадена цивилизация, отразяващи културните достижения и стремежи на различните обществени слоеве. От изкуството изискват такива способности за разрешаването на социалните конфликти, които не излизат извън пределите на функционирането на наличните социално-културни структури. Ето защо творческите функции на изкуството се ограничават с доминантни характеристики на цивилизацията и нейните ситуативни възможности.

⁸ К. Маркс, Фр. Енгелс, Съчинения. Т. 12, с. 737.

По този начин още от самото си зараждане изкуството попада под социално-икономическия контрол и идеологизиращото въздействие на държавата и по-късно на църквата, представящи дадена цивилизация. Неговото развитие се извършва с цената на отчуждаването от художествения живот на основната маса индивиди, заети в сферата на материалното производство, така че историческото развитие на политиката, на изкуството, науката и т. н. „се осъществява във висшите сфери над тях“⁹. Наистина това отчуждение не може да бъде абсолютно. Съществува или се появяват канали на връзка между професионалното и народното изкуство, което остава постоянен източник на неговото развитие. От характера на техните връзки и отношението на професионалното изкуство към този източник до голяма степен зависи съдбата както на първото, така и на второто.¹⁰

При това обаче изкуството може да бъде функционално само ако запази определена автономия. В известен смисъл за това също способствува цивилизацията, често мимо своите преки изисквания към изкуството. Въз основа на разделиението на труда вътре в изкуството се създават относително постоянни елементи, които го превръщат в съвсем специализирана форма на културно-творческа дейност с иманентни механизми на саморегулация, с автономни излази в сферата на обществените отношения. Обаче рационалността на тази дейност се оценява различно в зависимост от своеобразието на социално-класовите отношения и културните традиции на обществото, принудено да се съобразява със закономерностите на изкуството дотолкова, доколкото то е заинтересовано да го използва в интерес на своята стабилизация. С това е свързан негативният момент на институализация на изкуството, проявяващ се като тенденция към неговата тотална функционалност и като фактор, ограничаващ културно-творческите потенци на този вид дейност. В резултат изкуството като „нещо само по себе си възвишено, като правомерно само по себе си“¹¹ е възможно предимно във формите на социално периферийното съществуване или на свободното духовно производство според терминологията на К. Маркс. И все пак наличието на система от относително постоянни елементи и функции на изкуството както на равнището на неговото периферийно съществуване, така и на институционализираните форми нейното самовъзпроизводство в процеса на историческото развитие позволява да говорим за изкуството като необходим компонент на културата в условията на всяка цивилизация.

При това естествено изниква въпросът: възможно ли е да се изведе или да се построи върху убедителен принцип инвариантен диахроничен модел на изкуство, общ за всички типове цивилизация, който се репродуцира на всички нейни стадии или поне на достатъчно продължителни етапи от нейното развитие. (В този случай ни предстои да посочим границите ѝ) или е прав Шпенглер и ние трябва за всяка локална цивилизация да търсим съответен уникален модел (праформен) на изкуството?

Обикновеното съзнание, основано на опита и на здравия смисъл, отговаря положително на този въпрос. Но не само обикновеното съзнание. От понятието „изкуство“ като инвариантно широко се ползува съвременното изкуствознание, особено историята на изкуството. Само в този случай са възможни компаративистските методи на изследване, историческите аналогии и оценки, всеобщата история на изкуството.

В качеството на методологическа основа за построяване на такъв модел сме приели известното положение у Маркс, че развитото състояние на обекта, в дадения случай — изкуството като обособила се функционална система, трябва

⁹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 46, ч. II, с. 86.

¹⁰ Вж. Л. И. Емельянов. Методологически въпроси философии. Л., 1976.

¹¹ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 46, ч. I, с. 387.

да бъде взето в качеството на основание и предпоставка в изследването и обяснението на неговото минало състояние, тъй като то позволява да се открие в неразвитото синкретично явление и процес инвариантът и да се проследят възможните, вкл. и отпадналите варианти на неговото развитие в живата история. Кризисното състояние на съвременното изкуство, за което упорито говори западната естетическа мисъл, подтиква, за да се избегне избирателно отношение към материала, да се предпочете пред него станалото класическо изкуство на XIX в. в качеството на субстанциална основа за такъв модел.

Художествената класика на XIX в. ни дава образ на света, който е събитен на неговото реално битие. Това определение, въведено от съветския изкуствовед М. Бахтин, според нас улавя същността, инвариантното зърно на изкуството.¹² Впрочем то не е абсолютно ново за естетиката. Философско-естетическата мисъл непрестанно е кръжала и нееднократно се е доближавала до такова разбиране за същността на изкуството. В тази връзка може да се позволим най-малко на теорията за мимезиса или на представата за изкуството като отражение на реалното битие, много разпространени през ранните, донаучни етапи в развитието на естетическата мисъл. Широко разпространение в средновековната поетика получи представата за изкуството като огледало на реалния свят, улавящо неговата духовна същност. Тази идея е подхваната и повторно интерпретирана от художниците и мислителите на Възраждането. За нейната продуктивност свидетелствува фактът, че към нея охотно прибегват съвременните художници и мислители. От аналогията за изкуството като огледало се е възползвал В. И. Ленин, когато анализира творчеството на Л. Н. Толстой.

Идеята за изкуството като особен събитен свят на действителното битие развива Ф. Шилер в доста стройна концепция. Естетически творчески стимул сред страшното царство на силите и свещеното царство на законите построява трето царство на играта и въображаемото, чийто основен закон е свободата да дава свобода. Тук, в царството на виденията и свободата, могат да бъдат реализирани идеалите за равенство и щастие, неосъществени в реалния свят на нравствено-правовата държава. Метафоричността на такива определения предполага тълкуването им в приетата философско-естетическа система. Върху тази почва от рационалното според нас зърно израства това множество от противоречащи една на друга концепции за изкуството, характерно както за историята на естетическата мисъл, така и за нейното съвременно състояние. Така за Платон аналогията на изкуството с отражение служи като основание да бъде отречена или снижена неговата познавателна стойност, за класика на китайската живопис Хуан Юз (XVIII в.) отражението служи като средство да разбере света, най-скроветите му тайни, скрити от прякото съзерцание, средство за проникване в дао.¹³

Събитийният свят на изкуството независимо дали се разкрива във форма на иконописни или символистични образи е винаги релевантен на битието. Различните видове изкуства могат да бъдат разгледани в обща система от хомоморфно съответствие на събитието на изкуството с реалното битие на света, но при това е нужно да се направи уточнение относно средствата за реализация на хомоморфизма. Загубата на това качество лишава света на изкуството от събитийност, т. е. от самия смисъл на неговото съществуване, в еднаква степен, както и пълното сближаване, съпадението му с реалния свят. В първия случай събитийният свят се превръща в трансцендентален, религиозен; във втория — свързва се с практическия житейски свят на човека, утилитаризира се.

¹² Вж. М. Бахтин. Естетика словесното творчество. М., 1979, с. 163.

¹³ Вж. В. М. Алексеев. Китайская литература. М., 1973, с. 200—213.

По отношение света на човешкото битие събитийният свят на изкуството се разкрива като продукт на особена проективна дейност, която представлява негов идеален и идеализиран праобраз: светът е такъв, какъвто би могъл да бъде по необходимост или вероятност, както пише Аристотел, или в съответствие с нашите представи за желаемото-нежелаемо, както счита Кант.

За разлика от научното познание, което се стреми към създаване на колкото се може по-точен модел на обективния, реалния свят и няма самостоятелно значение извън него, за разлика от обикновеното духовно-практическо разбиране на света, в който идеалното събитие е неотделимо от битието и е представено от множество автономни житейски светове, изкуството създава особен събитиец на реалното битие свят, който запазва самостоятелно значение като образ на обективния свят, негов идеален завършек. Обаче между тези светове няма непреходима граница, както смята Шилер или съвременните поддръжници на изкуството като „нова реалност“. Тях ги свързва естетическото отношение на художествения субект (художника и зрителя), притежаващо свойството за съучастие, и само в естетическо отношение събитийният свят на изкуството представлява една самотитна ценност. Съпричастието на художника е различно от външната позиция към обекта, която заема теоретикът. То му позволява постоянно да преминава границата между реалното битие и неговото събитие, да прониква във вътрешния свят на „другия“, да проиграе неговите нереализирани възможности или отхвърлените в практическия живот алтернативи, да представя техните вероятни или дори невероятни реализации и да ги оценява в сравнение с обективно осъщественото битие. Тази смяна на позициите, преходът от битието в събитието или транспозицията може да се извършва безброй много пъти.

Транспозицията на художника му позволява да обхване и представи в цялостна картина света, положението на човека в този свят, отражението на света в съзнанието на човека (героя) и неговата авторефлексия по повод своето собствено положение в света, реакцията на това положение на „другите“, „реакцията на тези „други“ относно неговата самооценка. Обаче да се свържат тези толкова различни проекции на света в единна цялостна картина, общозначима за всички и едновременно да се фокусира нейното съзерцание върху един от нейните пластове, без да се губят от погледа другите, което ѝ придава многоизмерност, позволява на художника неговият собствен възглед за света от позицията му на външно разположение, както подчертава това М. Бахтин. В тази връзка трябва да напомним и тезиса на Л. Фойербах, на който се позовава В. И. Ленин, относно това, че изкуството за разлика от религията не представя своите произведения за действителност.¹⁴

Позицията на външно разположение превръща художника в сътворец на своите произведения, първо затова, защото той знае за човека — своя герой и неговата съдба повече, отколкото знае героят за самия себе си, защото на художника е известен „краят“ на събитието, докато човешкото битие е винаги незавършено. При това художникът вижда и знае за своя герой повече не само в това направление, в което гледа самият герой, практически субектът, но и в друга проекция, която му е принципиално недостъпна: художникът вижда или предвижда проекцията на неговите постъпки и идеи не само в реалното битие, но и в миналото, което е неизвестно на героя, и в бъдещето, което още не се е осъществило.

Второ, позицията на външно разположение на художника по отношение на реалното битие на света му позволява да очисти събитието от несъществените моменти на единичния, случайния (реалния) опит и да го извиси до идеала, притежаващ обща значимост и сугестивна сила на въздействие, на което в древността са приписвали магически смисъл.

¹⁴ Вж. също Л. Фейербах. Избранные философские произведения. М. Т. 2, с. 693.

По този начин позицията на художника, която е външна, съвсем не е равнозначна на незаинтересованост (декларативната незаинтересованост — това е само частен случай), безпартийност. Тя е само момент на транспозиция в отношението му към реалното битие и събитието на изкуството, към които той е еднакво причастен.

И накрая, трето, художникът съвсем не се ограничава с подражание на природата (битието), още повече в този порочен смисъл на тази дума, какъвто придават на този термин противниците на реализма. Той изпълва в активната и продуктивна роля на сътворец на събитийния свят на изкуството. Тази особена позиция на художника по отношение на събитийния свят на изкуството той може старателно да скрие от зрителя, когато събитието се развива сякаш само по себе си, или да я разкрие, когато художникът е откровено тенденциозен в отношението си към събитието и не скрива положението си на негов творец и върховен съдия или да я представи като оръдие, като средство на някаква друга висша воля (обикновено тази роля поема режисьорът), или декларативно да я заяви, когато художникът съзнателно демонстрира властта си върху материала, чак до довеждане на събитието до абсурд, което е особено характерно за съвременното изкуство. Но във всеки случай транспозицията на художника по отношение на реалното битие и събитието е съществена за изкуството. В художествената практика ние се натъкваме само на нейните различни варианти.

Реалният свят е представен в събитийния свят на изкуството преобразован съобразно замисъла, идеите, представите на художника и накрая от скрити засега от самия него творчески потенцици. В резултат изкуството носи върху себе си отблясъка на своя творец. При това самият творчески потенциал на художника не е определен предварително, той се формира в самото творчество, в процеса на овладяване на реалния материал, преодоляването на неговата естетическа инертност и същевременно на своята собствена инертност. По този начин изкуството се превръща в средство за самореализация на художника, а след това в резултат от ефекта на съчастието — и на зрителя. То е проекция не само на обективния свят, но и на субективния свят на творческите възможности на човека, на неговите може би още неосъзнати сили и творчески възможности. Становището на Маркс, според което промишлеността е отворена книга за главните човешки сили,¹⁶ е приложимо в още по-голяма степен за изкуството с тази разлика, че в промишлеността тези сили са доста рязко ограничени от равнището и обективните условия на материалното производство и се контролират от разума. Събитийният свят на изкуството оставя на художника значително по-голяма степен на свобода. Нещо повече, той подтиква художника към активност. Затова изкуството винаги отразява или изразява човека, прави събитието му задължително.

Съзнанието за свободата на прехода от реалния свят в събитието, елементът на игра, съпътстващ винаги такъв преход в случай, че е осъзнат, а също възможността да се доизгради събитийният свят до желаемите предели, вероятни и невероятни, придава на художествената дейност (на художника и зрителя) чувство на удовлетвение, което Кант характеризира като удовлетвение от играта на разсъдък с въображението. „Сериозното“ изкуство може да скрие този таен план на играта, но го издава играта на актьора (впрочем в играта на актьора Дидро пръв констатира транспозицията на художника, която той определя като парадокс) и игровият свят на приказката. Изследователят на творчеството на Карол—Де ла Мар — вижда един от източниците на непреходното обаяние на неговата безсмъртна „Алиса“ в удивително безметежните преходи, тяхната непринудена непоследователност. Като пример той посочва главата „Вълна и

¹⁶ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 42, с. 183.

вода“ от „Алиса в Огледалния свят“: „Отначало тъмното дюкянче и старата добродушна сгърбена Овца с множество куки, която само преди миг е била Бяла царица; после непослушната лодка, плъзгаща се сред лехи с трева сред ухаещи тръстики, които „се топиях“ като на сън в ръцете на Алиса, а после без ни най-малко затруднение, отново в тъмното дюкянче, платоновски източник на всички тъмни дюкянчета.“ Но нарушавайки логиката на реалния свят и преминавайки в безмислието на Огледалния, авторът и неговата малка героиня в дълбочината на съзнанието си нито за миг не забравят, че това е един събитен свят, който прилича на сън и прилича на игра, защото в него може свободно да се влезе и свободно да се излезе. И наистина това е един удивителен свят, причаено-достоверен като сън. „Кой знае — задава реторичния; въпрос авторът, как е свързан този свят на сънищата с нашия действителен свят? Съвременните тълкуватели на сънища са създали цяла наука, обаче на тези, които обичат „Алиса“ (т. е. които се намират в интимно-естетическо отношение с този събитен свят — авт.) тя не им е необходима.“¹⁶

Подчертавайки момента на творческата активност на художника, не следва да се изпуска от внимание нейната детерминираност от реалния свят както в гносеологически, така и в социално-културен план. Художникът заварва готов идейно-естетически материал (това може да бъде митология или предшествуващата художествена традиция) и съответен стил на мислене или виждане. И като художник той веднага се оказва потопен в събитийния свят на изкуството. Но той е не само художник, но и практически човек, който живее и действа в реалния свят. И тази негова позиция е за него не по-малко съществена от първата, макар тя да изглежда, че ѝ е привидно противоположна. М. Бахтин поспециално пише по този повод, имайки пред вид литературата: „Налага се да се борим със стари и не стари литературни форми, да ги използваме или да ги комбинираме, да преодоляваме съпротивата им или да намираме в тях опора, но в основата на това движение лежи най-съществената, определящата, първичната художествена борба с познавателно-етичната (реалната — авт.) насока на живота и нейната значителна жизнестойчивост.“ Всеки художник, ако творчеството му е значително и сериозно, „е пръв художник, т. е. непосредствено се сблъсква и се бори със суровата познавателно-етична жизнена стихия, с хаоса (стихия и хаос само от естетическа гледна точка) и само от този сблъсък пламва чисто художествена искра“¹⁷.

Да направим равностойна на казаното: като инвариант на изкуството, като необходим и постоянен сегмент на стадиялното развитие на културите може да бъде приета съгласно марксистката методология особената форма на познавателно-проективната дейност, продуцирана в духовно-предметния събитен свят. По отношение на реалния свят този събитен свят на изкуството изпълнява функция на негово цялостно познание и определение на идеалната цел в него на човека, т. е. на „необходимото бъдеще“. При това очевидно е, че тези или други елементи или функции на изкуството може да се смятат постоянни само на много обобщено, инвариантно равнище, тъй като при анализа на изкуството като реална система, функционираща в условията на една или друга цивилизация, се оказва, че дори функциите, които изглеждат външно тъждествени, се изпълват с променящо се културно-историческо съдържание. Инвариантното ядро на изкуството позволява на последното в зависимост от духовните интереси и организационните усилия на цивилизацията да изпълнява редица повече или по-малко субстанциални или частни функции, всяка от които при определени условия може да придобие първенстващо значение или да мине на заден план.

¹⁶ Де ла Мар. Луис Карол. — В: Луис Карол. Алиса в Страната на чудесата. Алиса в Огледалния свят. С., 1968.

¹⁷ М. М. Бахтин. Естетика словесного творчества. М., 1979, с. 171.

По този начин съществува определена разлика между културно-творческите функции на изкуството като комплекс от възможни негови реализации и социално-културните функции, които изкуството реализира в отговор на духовните стремежи на една конкретна цивилизация. В резултат при едни или други конкретно-исторически условия развитието на изкуството, отделните му направления, словесе могат да придобият едностранчив или дори деструктивен характер. Но всеки път социалните потребности на обществото от културно-творчески функции довеждат до възстановяване на неговата жизнеспособност.

Досега говорихме за същността и спецификата на изкуството като един от необходимите сегменти на културата, без да се съобразяваме с неговата социална обусловеност. Такава абстракция е допустима, ако имаме пред вид втората крачка — определянето на социалните условия на съществуването на изкуството и неговия детерминант.

Естеството на развитието на изкуството, положението му в системата на културата, спецификацията на социалните функции са обусловени от типа цивилизация, в която то участва.

Типологизацията се използва широко в социалното познание и притежава голям евристичен потенциал. За разлика от класификацията, която засяга емпирично наблюдаеми признаци на реалните обекти, типологизацията се изгражда въз основа на открояване на най-устойчивите, повтарящи се страни и показатели на изследваните явления и организацията им в цялостна конструкция, характеризираща събирателния и в този смисъл „идеален тип“. Неговата структурна схема има строго осмислена вътрешна логика, тъй като критериите, по които се извършва изборът на едни или други признаци като типологически, се разработват с оглед спецификата на моделируемите явления. Построяването на „идеалния тип“ е само междинен етап на типологизацията като познавателна процедура. Следващата стъпка е отнасянето към този тип на реални явления, процеси, които, без да губят спецификата си, могат да бъдат охарактеризирани като социално типични. Това означава, че за идеални типове може да се говори като за своеобразен модел или парадигма на изследването, даващ основа за целенасочен подбор и оценка на определени емпирически ситуации като видоизменения на неговата основна структурна схема. Познавателната стойност на типологизацията се състои по този начин не толкова в конструирането на „идеални типове“, колкото в обяснението с тяхна помощ като модели на емпирическият исторически материал. Както е известно, типологизацията може да има различно начало във връзка с изследователските задачи. В интересувания ни аспект в качеството на такова начало е приет характерът на отношенията на цивилизацията към културата, при това естествено е взета под внимание и формационно-стадиалната типологизация като базисна. Обаче тя не е предмет на специално разглеждане в настоящата статия.¹⁸ Приетото начало позволява да се отделят три основни типа цивилизации: стационарен, адаптивен и динамичен.

Към цивилизацията от стационарен тип могат да бъдат отнесени първичните цивилизации, обхващащи „трите първи географски центъра от историческия живот на човечеството, трите първоначални огнища на културата“¹⁹: Египет, Индия, Китай. Историческият живот на първите цивилизации започва през IV хилядолетие преди новата ера и в продължение на хилядолетия е запазил непокътнати своите основни социално-културни структури. Това именно поз-

¹⁸ Типологизацията на цивилизацията по отношение на общественото производство е разглеждана в книгата на М. М ч е д л о в „Социализм — становление нового типа цивилизации“. М., 1980.

¹⁹ Н. Н. К о н р а д. Запад и Восток. М., 1972, с. 457.

волява да ги отнесем към стационарния тип, чиито характерни признаци са: дълбок традиционализъм, затворен характер на развитие, почти пълна изолация от другите паралелно развиващи се цивилизации, самозадоволяване и автономност на функционирането.

В системите от стационарен тип различните сфери на културно-творческа дейност се разглеждат и оценяват преди всичко с оглед на тяхното възможно съдействие да бъде съхранена устойчивостта и стабилността на системата като цяло. В този план се оценяват и последствията на художественото творчество. В резултат самата оценка придобива регулативно значение, оказва най-непосредствено влияние върху художествената стратегия и частните характеристики на продуктите на художествената дейност. В системата на механизмите на саморегулация, насочени към поддържане стабилността и устойчивостта на социалната система, изкуството поема върху си функцията да организира дейност, насочена към отстраняване на деструктивните и дезинтегриращи тенденции, които се натрупват в обществото и от позицията на съществуващия ред на нещата се разглеждат като хаотични. Изкуството в системата на стационарната цивилизация се разглежда и може да функционира в легализиран вид само като „служене“ на обществото и принос в укрепване на неговата консолидация.

В тези граници на изкуството се предоставят достатъчно широки възможности в плана за използване на изобразително-изразни средства и идейно-съдържателни възможности на богатата религиозно-митологическа традиция на равнището на нейните най-дълбоки пластове. Потопяването в традицията като необходимост от актуализация на различните ѝ пластове позволява на художника не само да изпълни „социалната поръчка“, но и да реализира творческите си импулси, вътрешно присъщи на художествената дейност. Това е възможно благодарение на обстоятелството, че в основата на формиращата се цивилизация лежат генетически разнородни по природата си и по носителите си културно-творчески предпоставки. Така например в Китай сложните и рафинирани системи от религиозно-естетически тип израстват върху почвата на примитивните вярвания и митове и обслужващите ги елементарни ритуални действия. Именно поради това чрез религиозно-митологическата традиция са могли да бъдат актуализирани и включени в т. нар. „голяма традиция“ на даосизма, конфуцианството и будизма вярванията и естетическите чувствавания на „необразованите“ слоеве от населението. Тази сложна многокомпонентна традиция в системата на стационарните общества се проявява като жив източник и импулс за тяхното по-нататъшно културно-творческо и художествено развитие.

Характерно е, че възможността да се утилитаризира традицията във всички потенциално-съществуващи измерения се намира тук в зависимост от нейната жизненост. Като пример може да ни послужи изкуството на робовладелческата държава Гупт, която се създава през IV в. на нашата ера в басейна на Ганг като преход от робовладелчеството към феодализма. Разцветът на класическото изкуство и култура на Индия в този период по най-непосредствен начин е бил свързан с интензивното използване на традиционните пластове на народната култура чак до най-древните прояви на митологията, свързани с възраждането на старите култове — Вишну, Кришна, Шива. Актуализацията на тези традиции заплашвала съществуването на официалната държавна религия — будизма, но в крайна сметка била приета и санкционирана като опит за художествено оправдание и стабилизация на съществуващите обществени отношения. За сметка на това приемане и религиозните представи на будистката Махаяна получили през този период, както е прието да се смята, най-съвършен художествен израз: каноническа завършена форма придобиват изображенията на Буда, а фреските на Аджанта, възплътили „интимната и хармонична връзка на древния индийски

натурализъм. . . с безкрайната сладост на будисткия мистицизъм“ се явяват като „синтез на душата на Индия“.²⁰

По този начин връзката с религиозната практика, насочена към запазване на системата, не пречи на изкуството да остане изкуство, т. е. събитийен и самобитиен образ на действителния свят, преодоляващ в естетическо отношение неговата плоска ограниченост и запазващ се при разрушителните социални трусове.

Това може да се каже не само за изкуството на еди-коя си определена стационарна цивилизация, но и по отношение на всяко истинско изкуство. Животът на изкуството не може да бъде ограничен в границите на живота на една дори относително прогресивна цивилизация. Изкуството, както и културата като цяло не може да не излезе извън пределите на налично даденото дори тогава, когато неговите творчески постижения се асимилират от официалната култура и се приспособяват към обслужване на нуждите на господстващата класа, представляваща цивилизацията. От тази гледна точка можем да кажем, че всяко истинско изкуство в границите на цивилизацията от стационарен тип е функционално и дисфункционално едновременно. При това дисфункционалността на продуктите на художествената дейност трудно се фиксира от официалната налична култура, доколкото статичността и устойчивостта на художествената дейност в идеологически и технологически план, акцент на възпроизводство на наличната система от ценности сближават изкуството с другите механизми на стабилизация на цивилизацията в нейните основни качествени характеристики. Художественият живот запазва привидно инерцията и обработва само „триумфите и победите“ на цивилизацията, т. е. темите, утвърждаващи и потвърждаващи нейното право на съществуване и прави това по напълно традиционен начин, използвайки съществуващите вече стилистически решения. И въпреки това династията Цин (221—207 г. преди нашата ера) в стремежа си към обединение на империята почти напълно унищожава литературните паметници на старорекитайската култура и 460 представители и защитници на тази култура били живи заровени в земята.²¹

Стационарните цивилизации изобщо не са заинтересовани от никакви промени, но съобразявайки се с факта на тяхната неизбежна и неподдаваща се на контрол, а поради това стихийна поява, те построяват цяла система от защитни охранителни норми. Канонизацията на традиционните форми и тяхната сакрализация могат да се разглеждат като най-популярна форма на реагиране на обществото срещу възможните промени. Но тъй като „нито в една област не може да се постигне развитие, което да не отрича своите предишни форми на съществуване“²², то обратната страна на установяването върху традиционализма е застойният характер както на обществото, така и на изкуството, който заплашва съществуването им не по-малко, отколкото социалните противоречия и смяната на формите на държавно устройство.

Ние вече говорихме за това, че в рамките на стационарните цивилизации изкуството се разглежда като легализирана форма за премахването на деструктивните тенденции на живота чрез превеждането им в събитийния идеализиран свят. Тук, в този особен свят на изкуството, сякаш не съществуват жизнени табу и ограничения. Използвайки образи и символи, най-силно поразяващи въображението, изкуството позволява да се насладим на свободата. Същевременно то демонстрира страшните и необратими последствия от липсата на всякакви граници. По този начин, намирайки за преходното в света събитийно ценностен

²⁰ Irousset Histoire de l'Extreme Orient, 1929. Цит. по M. P o r e b s k i. Dziejesluki w Levrysie. Warszawa, 1979, s. 163.

²¹ Цит. кн., с. 167.

²² К. М а р к с, Ф. Е н г е л с. Съчинения. Т. 4, с. 296—297.

еквивалент, изкуството сякаш обновява света в неговите устойчиви и неизменни граници и примирява с неговото съществуване.

Реабилитацията на съществуващите форми на обществено устройство като показател на функционалността на художествената дейност става своеобразен филтър, който позволява да се мобилизира и канонизира творческият потенциал на тази дейност в нейните изградени форми. Канонизацията на оптималните варианти на равнището на стереотипи на художествена дейност и нейните продукти предполага следване на даден образец, а също отдалечаване от него в зависимост от готовността на съществуващите технологии към по-нататъшна оптимизация с последващо възвръщане към дадения образец, но сега вече на равнището на неговата по-дълбока технологическа разработка. Такава цикличност може да бъде форма на съществуване на изкуството не само в архаичните общества. В аналогична ситуация се намира и т. нар. „масово изкуство“, което поема функцията на механизъм, позволяващ да се премахнат „неудобствата на културата“ в системата на буржоазната цивилизация.

Исторически тип цивилизация, близък до модела на цивилизацията от стационарен тип, но различен от нея, е мексиканската. За тази близост свидетелствува сходството на държавите, появили се на територията на Мексико с ранноklasовите държавни образувания на древния Изток. Давид Алфаро Сикейрос смята изкуството на цивилизацията на майте ярък пример на официално изкуство и счита, че цялото му величие следва да се изведе именно от тази особеност.²³ Но ако се съгласим с това становище, то можем да направим извода, че по характер на функционирането в системата на механизмите на саморегулация то се доближава до изкуството на цивилизацията от стационарен тип.

Естественият процес на развитие на цивилизацията от този регион е бил нарушен в резултат на испанските завоевания, необикновено усложнили, вкл. и съществуването на „самобитното аборигенно“ изкуство, което било прогонено от сферата на голямата традиция и попада под влияние на формите на реализация, изработени в системата на чужда културна традиция. Под прикритието на нови форми на реализация се извършва трансформация на остатъци от самобитно изкуство, неговата естетика, неутрализация на неговата жизнена активност. Официално експортираното изкуство в тези условия използва остатъчни явления на старото изкуство, тъй като, бидейки пресадено на нова почва, то не е могло да се развива само за сметка на външните идеи и образи. Хранителната почва на традиционната култура му е била нужна и за ефективна реализация на своите функции в системата на механизмите, насочени към духовна стабилизация на обществото.

При такъв способ на утилизация загубилото своята жизнена активност и способност към саморазвитие традиционно изкуство потъва в изворите на народния живот, където единствено се е запазил неговият съкровен смисъл, докато в системата на функциониралата художествена култура традициите на великото някога изкуство се надробяват и битовизират. Такава ситуация е била изгодна за новото изкуство, което използва остатъчни явления на старата култура в качеството на екзотични фрагменти от неоколониален стил.

Цивилизацията от адаптивен тип за разлика от стационарната е вторична. Тя се появява в резултат на синтез в единна система на разнороден материал с присъщите му реликтові акценти и граници и като вторична е свързана с навлизане в историческия живот на т. нар. млади народи. Тези народи са изграждали своята цивилизация върху територията на държави с мощен културен пласт, които били безсилни да се противопоставят на експанзията на народа, способен да погълне, да асимилира натрупаното в по-древни и по-високи култури.

²³ David Alfaro Siqueiros. Der neue mexikanische Realismus. Dresden, 1975, S. 266.

Развитието като обновление на художествената култура в цивилизациите от този тип става за сметка на постоянното адаптиране и асимилиране на все нови и нови разнородни художествени системи в една мозаична цялост посредством тяхната стилизация.

В цивилизациите от адаптивен тип (като техен образец може да служи арабската цивилизация в периода на нейния разцвет) изкуството изпълнява интегративна функция по отношение на разнородните култури, върху чиято почва то възниква и се развива. Х. Доусон в труда си „Формирането на Европа“ отбелязва, че ислямската култура е „космополитичен продукт, в чието възникване взимат участие всички завоювани култури и народи: сирийската, персийската, арабската, испанската, берберската и турската“²⁴. Към това трябва да добавим, както посочва крупният съветски арабист акад. И. Ю. Крачковски, влиянието на целия комплекс на византийско-сирийско-кавказкия свят. В своите изследвания той разкрива именно адаптивния характер на арабската култура, която, „оставяйки арабска по език — по своето съдържание, отчасти и по форма, тя се подчинява на най-разнообразни влияния“. С това са свързани трудностите, които възникват, когато трябва да бъде определена. Терминът „миосюлманска“ (ислямска) култура, стесняващ определението ѝ като „арабска“, не издържа критика, отбелязва И. Ю. Крачковски.²⁵ Ние смятаме, че типологическата ѝ характеристика като адаптивна култура в определен смисъл премахва тази трудност и позволява да се запази старият термин — арабска култура — като нейно наименование.

За културата от адаптивен тип е характерно своеобразното разделение на функциите. Докато религията — в дадения случай ислямът — изпълнява сегрегативно-адаптивна функция в системата на културата, изкуството на арабски език, запазило доста голяма независимост по отношение на господстващата религия, търпимост и дори известно любопитство към религиите и другите духовни образувания на „неверниците“ като към нещо екзотично, поема върху себе си интегративно-адаптивна функция. „... Едновременно с арабите на историческата арена се появил не само ислямът, не само новата религия, но и нов език, носещ нова поезия — пише И. Ю. Крачковски. Езикът покорява целия свят, подчинен от исляма — факт, доста рядък в историята, когато некултурни народи завоюват културни области. Обаче още по-удивително е, че метриката, развита в арабската поезия, подчинява дори чужди лингвистични творчески прояви у други народи (например у персите)“²⁶. Когато изтъква, че арабският език и арабската поезия са покорили чужди култури, ученят има пред вид интеграцията на тези по-рафинирани източници посредством тяхната асимилация и адаптация. Това положение с пълно основание може да се отнесе и за пластическите изкуства, които асимилират след адаптацията елинистично-византийското, индийското, персийското влияние, т. е. може да бъде прието като типологическа особеност на арабското изкуство изобщо.

Утвърждаващият характер на изкуството в цивилизациите от адаптивен тип се проявява по този начин чисто негативно: то е лишено от опозиционно съдържание, тъй като не засяга същността на дадената цивилизация и нейното идеологическо ядро — исляма. Може да се каже, че изкуството функционира тук преди всичко в естетизирана форма, т. е. то се присъединява към системата на ислямската идеология само във формите, които са освободени от магически и догматически смисъл (оттук декоративния стил), и като особено, естетически неутрално средство, без само да подозира това, способствува за стабилизацията на „своята“ цивилизация. Възможността за такова присъединяване се облекчава първоначално от липсата в исляма на собствени художествени традиции и стари

²⁴ Ch. Dawson. *Tworzenie Europy*. Warszawa, 1961.

²⁵ И. Ю. Крачковский. *Избранные сочинения*. Т. II. М.—Л., 1956, с. 54.

²⁶ Пак там, с. 247.

културни навици, несъмнено способствували за асимилацията и адаптацията на локалните художествени форми, а впоследствие и за онова „културно единство“, за онази особена „еднородна среда“, които според определението на И. Ю. Крачковски се появяват като следствие от „икономическия“, културния и художествения обмен“ на много народи, „обединени в една, макар и слабо централизирана държава“.

Интегративно-адаптивният тип на арабското изкуство се проявява и в неговата посредническа функция по отношение културите на други региони и типове. „Велика е световната заслуга на арабите — пише И. Ю. Крачковски. — Без нея ние не щяхме да познаваме „1001 нощ“. От Индия — родината на приказките — е дошло това произведение, но едва арабите са съумели да го прокарат на Запад. . . Сред необозримото множество от тези произведения такава световна роля като „1001 нощ“ е изиграл благодарение на арабската версия паметникът, известен под наименованието „Калила и Димна“.²⁷

Близостта на арабското изкуство до модела на цивилизацията от адаптивен тип се проявява и в неговата своеобразна еволюция в кризисния за арабската цивилизация XV в. В XV в. това движение се прекратява. В този период „мюсюлманският свят — пише френският изследовател Ж. Марсе — сякаш се затваря в себе си“²⁸. Същото става и с изкуството, чието по-нататъшно развитие взема характер на изострена естетизация, след като загубва жизнеността си.

Към категорията на цивилизацията от динамичен тип могат да бъдат отнесени социалните организми, в системата от механизми за саморегулация на които се осигурява възможност за взаимодействие и конфронтация не само с оригиналния опит на собствената култура, но и с външен, чуждестранен, превключен опит. Към този тип може да бъде отнесена европейската цивилизация с характерния за нея рационализъм, скептицизъм и технологизъм, стигаща с корените си в античността.

Характеризирайки истинските достижения на човечеството, т. е. на световната в тогавашните представи цивилизация, и имайки пред вид нейния античен модел, Платон посочва наличието на закони и предписания, които трябва безусловно да се следват. Но веднага в духа на сократовските беседи той задава на своите въображаеми събеседници риторичния въпрос: какво би станало, ако всички изкуства, „военното знание, ловното изкуство от всички видове, всеки раздел на подражателното изкуство, строителството, приготвянето на всевъзможни предмети, земеделието и всякакъв вид растениевъдство, а също храненето на конете, всевъзможните грижи за стадата, служебното дело във всичките му видове, играта шашки, било аритметическа или като приложение към измерване на повърхностите, дълбочината и скоростите“ биха се извършвали само съгласно подобни предписания? И в пълно съгласие със своите въображаеми слушатели Платон стига до извода, че от това би произлязло велико зло. От тази парадоксална безизходница е възможен само един изход: „сведущите хора“, т. е. професионалните философи и управници, не могат да се ограничават в дейността си с готови неизменни закони, а трябва да се ръководят от изкуството постоянно „да се добират до истината“, т. е. до самата същност на нещата.²⁹ И именно тези нововъведения придобиват после характер на истински закони и предписания. Тези разсъждения на Платон могат да служат като своеобразна характеристика на динамичния тип на античната цивилизация.

За динамично рационално-технологическия характер на античната цивилизация свидетелствуват и научните изисквания на най-новото време. Така видният китайст академик В. М. Алексеев в сравнително-историческото изследване на

²⁷ И. Ю. Крачковский. Избранные сочинения. Т. II, с. 433.

²⁸ J. Marçais. *Stuka islamu. Wazrsawa*, 1979, s. 224.

²⁹ Платон. Сочинения в трех томах. Т. 3 (2). М., 1972, с. 66, 67.

поетиките на римлянина Хораций и китаеца Лу Цзи вижда специфичната особеност на античната поезика именно в нейния рационализъм и технологизъм, определящ динамизма ѝ. Поетиката на Хораций е открито дидактична. В поетиката на Лу Цзи се говори за идеалния поет, мистически слят с небето, чийто поетически дар е движен от „небесна пружина“. Хораций поучава своя читател-поет, позовавайки се на опита на Омир, Архилох, Орфей. Него не го смущава чуждестранният произход на тези поетически образци. Такава ориентация към реалните образци е напълно немислима за Лу Цзи, за който литературното слово (вень) „прилича на мотив от бродерия“. То само продължава „онези вдъхновени речи, които са създали книжовната китайска култура, учението на Конфуций“³⁰. Хораций е критичен, понякога ироничен по отношение на поетическото творчество като към човешко дело. Сред литературните похвати, препоръчани от автора, той допуска способността „ловко да се лъже“ заради постигането на целта. Лу Цзи търси поетически формули с най-общо приложение, без всякакви определени указания, толкова повече без всякакви конкретни образци, на които би следвало да се подражава.

Присъщият на античната цивилизация динамизъм, основан върху рационализма и технологизма, в най-общи черти е унаследен от европейското Средновековие, което по думите на Енгелс „заличава от лицето на земята древната цивилизация“. . . , но само заради това — „да започне всичко от самото начало“.³¹ Безусловно на границата на епохите се извършва пълно унищожение и смяна на ценностната система, която сега, в средните векове, се определя от християнството. Но „резултатът, т. е. това, до което е стигнала античността, съвсем не е, както отбелязва Аверинцев, зачертано. В продължение на ранното Средновековие и дори много по-късно той стои пред духовния поглед като норма и парадигма.“³² Пък и самото отношение към културните ценности, начините на утилизиране до голяма степен запазват чертите, характерни за цивилизацията от динамичен тип.

Самото християнство става възможно благодарение на великия идеен синтез между източната теологическа традиция и античната култура, гонена, преследвана, но постепенно побеждаваща хулители си. С. Сказкин говори „за действително грандиозната работа, която са извършили действителните създатели на християнската догма. . . и църковните отци, приспособявайки целия този материал (на античната култура и философия) към формата на религията“³³. Актуализацията и преосмислянето на ценностите на античната култура става средство за освобождаване на християнските догми от теологическите препятствия по пътя на тяхното активно приложение към социалната практика на тогавашното време. Това намира отражение в еволюцията на римската идея за държавата от безусловното ѝ отричане в апокалиптическите откровения на Йоан, през нравствената ѝ критика в Августин, който противопоставя на всевластието на земната държава идеята за „божието царство“, до откровено прагматичната програма на „царството божие“, представяно на земята от църквата у Григорий VII. Утопистите и вождовете на Реформацията виждат в тази идея пробраз на хилядогодишното царство божие на земята и идеологическо средство за борба срещу теокрацията.³⁴

Динамичният характер на развитието на европейската цивилизация в периода на Средновековието се разпростира върху естетическата мисъл и изкуст-

³⁰ В. М. Алексеев. Китайская литература. М., 1978, с. 253.

³¹ К. Маркс, Фр. Энгельс. Сочинения 2-е изд. Т. 7, с. 360.

³² С. Аверинцев. Пoesтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 110.

³³ С. Сказкин. Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в Средние века. М., 1981, с. 134.

³⁴ Вж. В. Герье. Западное монашество и папство. М., 1913.

во. Така В. В. Бичков отбелязва, че ранните християнски писатели като представители на късноантичната култура работят в тясна връзка с всички духовни течения на онова време. „В областта на естетиката те използват, преосмислят, развиват или отричат много от това, което до тях е познавала античността.“ И по-нататък той развива тази мисъл, позовавайки се на изследванията на полския учен Татаркевич: „християните, оставайки в съгласие със своята религия и философия, са могли да заимствуват много неща в естетиката и действително са заимствували от философите на Гърция и Рим: у Платон им импонира понятието за духовна красота, у стоиците — за нравствена красота, у Плотин — учението за красотата на света и вселената. Също и питагорейското разбиране за красотата (като пропорции), аристотеловското разбиране на изкуството, възгледите на Цицерон за риториката, на Хораций за поезията, на Витрувий за архитектурата съответствуват на техните възгледи за света и човека. Така, ако с появата на християнството започва нова епоха в историята на естетиката, то не бива да забравяме, че в тази епоха са съществували най-малко толкова антична традиция, колкото същински средновековни възгледи.“³⁵

Всичко това ни говори, че в цивилизацията от динамичен тип се фиксират ценности и механизми, обезпечаващи необратимост на процеса на историческото развитие, а самите те стават годни да натрупват и целесъобразно да преработват опит — не само собствения, но и чуждия.

Изкуството също е включено в системата от механизми за саморегулация и също е легализирана форма на дейност, която осмисля, определя и оформя битието, субстанциална характеристика на което и наред с това позитивна ценност става обаче не традиционализмът, а динамизмът и социалната подвижност. Натрупването и преобразуването от изкуството на вътрешния и външния опит се разглежда тук като необходимо условие за запазване на приемствеността в развитието и разпространението на неговото цивилизовано въздействие и като средство за актуализация на вярата в перспективността на избора път. В тези условия присъщата на изкуството в системата на стационарната цивилизация идентифицираща тенденция се заменя с естетическа дистанция, която прави отношението на събитието в изкуството към реалното битие на света още по-опосредствено и напрегнато. Това позволява на изкуството в цивилизацията от динамичен тип да поеме върху себе си функцията на обновление на традицията и нейните критики съобразно с изменилите се условия на действителността.

Потребността от естетическо усвояване на все нови слоеве реален свят подтиква изкуството към постоянно усъвършенстване на художествените технологии и стратегии (методи на творчество). При това търсенето на нови художествени технологии въз основа на разделението на труда вътре в изкуството може да се отдели в самостоятелно подразделение на художествено производство, което, отдалечавайки се и „забравяйки“ за своята функционална привързаност към цялото, приема формата на „игра на перли“, демонстрирайки своите чисто формални възможности. По този начин и в границите на цивилизацията от динамичен тип изкуството също е функционално и дисфункционално едновременно, но тази амбивалентност се фиксира леко, тъй като тя сега не е спорадично свойство на художествената структура, а легализирана форма на съществуването на художествената дейност като система, активното функциониране на която в цивилизацията се базира на диалектичното взаимодействие на различните ѝ продуктивни позиции. Можем да кажем, че тази амбивалентност обезпечава на изкуството изцяло суверенно положение в системата на цивилизацията и предпазва от изтощаване стереотипизираните и масови форми на художествена дейност.

³⁵ В. В. Бичков. Естетическите идеи патристики. II—V в.в. н.э. М., 1980, с. 7—8.

Изкуството в цивилизацията от динамичен тип има свой алгоритъм на развитие. В продукцията на изкуството като сложно системно образование въз основа на критиката, която е задължителен атрибут на културата от този тип, се открояват новаторски произведения, които се оценяват като образец. Наличието на такъв подвижен еталон на художественостворческа дейност довежда по-нататък до обосноваване на разнообразни художествени позиции за сметка на тяхното различно отношение към този образец. От една страна, става дума за усъвършенстването на художествената дейност въз основа на съвместно изработената представа за еталонната форма на тази дейност или на нейните прояви, а, от друга страна — се извършва излаз извън границата на веднъж изработените стилистични ограничения с цел да бъде разширено възможното поле на творческия опит. Импулс за художествен експеримент може да бъде както „извънестетическата ситуация“, така и критическият механизъм на естетическото съзнание, изследващо обширната област на художествената традиция с цел да се обнови идейно-естетическото съдържание на изкуството. Обаче следва да изтъкнем, че невинаги потъването в дълбините на художествената традиция на равнището на професионално обособената художествена позиция е съдържателно по значението си за по-нататъшното развитие на системата на художествената култура на обществото. Бидейки точката, „където въображението сякаш дава пламък“³⁶ и влизайки в историята на художествената култура като неин факт, то невинаги е принос в нейното развитие. В дадения случай става дума за изкуство, което принципиално е афункционално.

Натрупването на афункционални елементи в системата на кумулативните цивилизации от динамичен тип придобива застрашителни размери при прехода към капитализма. Съхраняващата се приемственост в развитието на изкуството се сблъсква с капиталистическия характер на производство, което въвлеча в орбитата на своето влияние и художествената дейност, подчинявайки я на законите на стоковото обръщение. Враждебността на капиталистическия стадий в развитието на цивилизацията към изкуството е забелязал още Хегел. Маркс нееднократно се връща към тази мисъл и всеотчетливо я разкрива. От друга страна, и самото изкуство не вижда в буржоазната действителност обекти, достойни за художествена идеализация, и затова или открито застава в опозиция на буржоазната действителност (критическият реализъм, романтизмът), или се стреми „да се изплъзне“ от нея, затваряйки се в позицията на афункционалност („изкуство за изкуство“). Тази ситуация поражда идеята за фикелта на изкуството като необходим елемент на културата. Шпенглер само придава на тази идея тотален характер.

Буржоазната цивилизация се базира на всепроникващата същност на стоките, капиталистическите отношения. Капиталът не знае граници. С бързо усъвършенствувани средства на производство и безкрайно облекчаване на комуникативните средства буржоазията въвлеча в цивилизацията всички нации, заставляя ги да станат „цивилизовани“. К. Маркс характеризира този процес като цяло прогресивен, същевременно отбелязва, че той „не докарва свобода на народните маси и не подобрява съществено тяхното социално положение, защото и едното, и другото зависи не само от развитието на производителните сили, но и от това — владее ли ги народът. Но което буржоазията непременно ще направи — това е, че ще създава материални предпоставки за осъществяване както на едната, така и на другата задача.“³⁷

Капиталистическият характер на цивилизацията се проявява във всички сфери на културата. Капиталът се стреми да ги въвлече в своя кръговрат, да оползотвори всичко, вкл. и художествените ценности. Разкривайки тази тенден-

³⁶ В. Днепроу. Идея времени и формы искусства. Л., 1980, с. 83.

³⁷ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения 2-е изд. Т. 9, с. 228.

ция, К. Маркс иронично отбелязва, че от гледна точка на нормалната логика на капиталистическия тип на развитие Милтън, който е написал „Изгубеният рай“ и е получил за него 5 фунта стерлинги — е непроеизводителен работник, докато наемният писател, който работи по фабричен маниер, т. е. произвеждащ особен род стоки, е производителен работник.

Действително в условията на буржоазната цивилизация изкуството е ограничено в плана на реализиране на своите културно-творчески функции. Буржоазията, стремейки се максимално да използва, да направи безусловно функционални институализираните форми на изкуството, разрушава или подрива неговата културно-творческа природа. Само изкуство, което съумява да съхрани статуса на свободно духовно производство (според определението на К. Маркс) и намиращо се в периферията на буржоазната култура, запазва тази способност. Обаче трагедията на изкуството в условията на буржоазната цивилизация се състои в това, че и културно-творческият патос на периферийното изкуство се свежда до нула в обществото, което е заинтересовано само да съгласува ритмите на развитието на обществото и културата. При това се оформят три най-типични за тази ситуация тенденции: езотерическо развитие на изкуството за сметка на търсене на формални решения („игра на перли“); признаване претенциите на буржоазната цивилизация (поп-изкуството) и накрая съзнателната ориентация към социално утвърждаване на изработените от изкуството всеобщи ценности. Но в последния случай изкуството трябва да намери реална сила, заинтересована да реализира тези ценности, без да претендира за тяхното оползотворяване в името на своите частни интереси. Такава сила е пролетариатът като последователно революционна класа, заинтересована от пълното развитие на културно-творческата проективна дейност на изкуството.

К. Маркс оценява буржоазната цивилизация като обективна подготовка за цивилизацията на новия, комунистически тип. Това положение е валидно и за изменение статуса на изкуството. То придобива универсален характер. Вместо старата местна и национална затвореност и съществуване за сметка на продуктите на собственото производство идва всеотнашната връзка и зависимост на нациите една от друга. Това се отнася и за духовното производство. „Плодовете на духовната дейност на отделните нации стават общо достояние. Националната едностранчивост и ограниченост стават все по-невъзможни и от множеството национални и местни литератури се образува една световна литература.“³⁸

Утвърждаването на капитализма подкопава създадените от векове локални цивилизации. Обаче силата на културната традиция си остава достатъчно съществена, за да може да не се съобразяват с нея. Тя продължава да действа скрито, придавайки на тоталния процес на капиталистическата цивилизация крайно противоречив характер.

Съвременното състояние на буржоазната художествена култура се оказва крайно неустойчиво и както в плана на вътрешните закономерности на неговото развитие, така и в системата от отношения на световния художествен процес. Това именно поражда в изкуството самочувствие на криза, което на равнището на художествената и философско-естетическата рефлексия се оценява като криза на изкуството или дори като негова смърт в условията на цивилизацията.

Съвременната ситуация на изкуството в системата на буржоазната култура, описвана с термините кризис или дори „смърт на изкуството“, е характерна с това, че обхваща не само рефлектиращото, но и практическото художествено съзнание. Така нареченото „масово изкуство“ открито признава пълната си зависимост, придавайки ѝ прилична форма в понятието „ангажираност“, от со-

³⁸ К. Маркс, Фр. Енгелс. Сочинения 2-е изд. Т. 4, с. 428.

диално-идеологическата поръчка на буржоазията, от комерционализацията на изкуството с ориентацията ѝ към потребителство. Буржоазните теоретици и критици свързват съжденията си за съдбата на изкуството с буржоазната цивилизация и не виждат неговото бъдеще извън нейните предели. В това отношение самото изкуство се оказва по-прозорливо.

Залезващото слънце на отминаващата цивилизация и възходящото на новия свят — е любима антитеза на изкуството, което винаги стои сякаш на границата между два свята, разцепвайки различните слоеве на съществуване и създавайки идеален образ на света, принадлежащ на човечеството. Но до него изкуството се доближава само завършвайки исторически условното и преходно битие, съгрявайки го със своето неличемерно съчувствие. Залезът на цивилизацията подобно на залеза на слънцето създава особена, така тънко описана от Ф. М. Достоевски атмосфера на непрекъсната вътрешна тревога, израстваща до символно звучене. Така нареченото „изкуство на кризиса“ в своята конкретно-историческа обусловеност е символ на цивилизацията, чийто творчески потенциал е на изчерпване.

Изкуството винаги, съзнателно или безсъзнателно, органично или болезнено, в позитивен план или във форма на критика се е стремяло и се стреми към съгласуване на своите интенции със закономерностите на историческия процес. Само при това условие то може да реализира своите социални функции. Обаче при това остава открит проблемът за ефективността на реализацията. Опитът на човечеството ни учи, че всяка стъпка в историята на обществото е стъпка по пътя на човешката свобода. Ето защо дори робството е било прогресивно явление в сравнение с общинно-родовия строй. Капиталистическата цивилизация е обезпечила по-прогресивни в сравнение с предшествуващите я стадии условия за развитие на изкуството както в плана на динамическото усъвършенстване на неговите изразни средства, така и в плана на демократизация и комуникативност на изкуството. Но ограничеността на тази цивилизация поставя предели и в развитието на изкуството. Само премахването на социалната ограниченост на капиталистическата цивилизация по пътя на революционното преобразуване на обществото, изграждането и развитието върху тази основа на цивилизацията от нов, комунистически тип открива простор за развитието на изкуството.

Социализмът като възникване на цивилизация от нов, комунистически тип е позитивно решение на противоречията между изкуството като феномен на културата и цивилизацията. В известната бележка до Суханов, който се изказва за културната неподготвеност на Русия за социалистическа революция, В. И. Ленин, възразявайки му, формулира дълбоката мисъл, че в качеството на предпоставка за цивилизацията от нов тип се явява преодоляването на икономическото и социалното отчуждение на културата. Обаче това само по себе си не решава проблема изцяло. Във връзка с това Ленин посочва необходимостта от културна революция, която ще позволи да бъде преодоляно духовното отчуждение на народа от културната дейност, когато „концентрацията на художествения талант в отделните индивиди“ е свързана „с потискането му в широката маса“.³⁹ Разрешаването на тази задача съвсем не е свързано със задължителното унищожаване на институционалните форми на изкуството, но се осъществява от социалистическата държава посредством художествената политика, гарантираща такива форми на институализация, при които взаимодействието на културата и обществото води до реабилитиране на изкуството като социално проективна дейност, изпълняваща благодарение на това инегративни функции по отношение на другите сфери на културата.

³⁹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 35, с. 195.

Както беше предвидил В. И. Ленин, социализмът първоначално победи в една отделно взета страна. Днес той представлява световна цивилизация наред с капиталистическата. Това налага определен отпечатък върху закономерността на художественото развитие. От една страна, социалистическото изкуство изпитва върху себе си влиянието на буржоазното изкуство, а чрез него и непосредствено — и на буржоазната идеология и в една или друга степен реагира срещу тях.

От друга страна, включването на социалистическото изкуство в световния художествен процес способствува за нарастването на относителното тегло в него на социалистически тенденции и на общата хуманистическа насоченост на неговото развитие. Същевременно би било методологически невярно да предположаваме в бъдеще някакво идеално състояние на изкуството, лишено от противоположия. Такова състояние би означавало действителна смърт за изкуството. За разлика от буржоазните идеолози марксизмът разглежда противоречията в развитието на съвременното световно изкуство не като признак на негов тотален кризис, а като проява, понякога и в кризисна форма, на създаване на художествена култура, съответстваща на новия тип на комунистическата цивилизация в условията на съвместното съществуване на двете световни системи.

Различните положения и самочувствието на изкуството в цивилизацията от различен тип като следствие от неговата органическа приобщеност към житейския свят позволява да се постави въпросът за най-благоприятните условия за развитието на тази форма на културно-творческа активност. Философите и художниците неведнъж са създавали във въображението си образи на светлото бъдеще, при което общественото съществуване дейност ще съвпада с естетическата дейност. В тези образи, проекти, модели наред с утопичните подробности е била формулирана и представена поредица от съдържателни идеи по повод битието на изкуството и неговите функции в условията на общество на „социална хармония“, т. е. на комунистическата цивилизация. Модели за съдбата на изкуството се създават и сега. От страна на изкуството такава форма на самосъзнание е оправдана, ако не забравяме, че това е изкуство, т. е. да не придаваме на тези модели-образи предписателен характер. В тази връзка дълбок смисъл има предупреждението на К. Маркс, че не следва да натрапваме на бъдещето модели, ограничени от нашите днешни представи. Комунизмът не е идеал, който има предел в съвършенството, както смятат утопистите, а е историческо движение, чиято перспектива може да бъде определена само от вътрешната логика на това движение. При това определението на перспективите на бъдещото развитие на изкуството е възможно само въз основа на принципа на историзма, предполагащ възстановяване на неговата истинска история, т. е. на ретроспективата, която в съотношение с анализа на съвременната ситуация ще позволи да се набележи в най-общ вид перспективата на по-нататъшното развитие на изкуството.

Истинското царство на свободата, чийто праобраз просветителите и романтиците виждат в изкуството, е възможно само върху реалната база на поставеното под контрола на асоциираните индивиди царство на необходимостта, макар и по онази негова страна, отбелязва К. Маркс, където се прекратява детерминираното само от нуждата производство и негова основна цел става „производството“ на самия човек, без каквито и да било предварително установени мащаби, като главна производителна сила и абсолютна ценност на общественото развитие. Именно откъм тази страна изкуството „като нещо по-ценно и правомерно само по себе си“ става едва ли не основен вид на самодейността на асоциираните в общество свободни индивиди като способ за тяхното обособяване и самоопределение.

Преведе от руски Мария Блажева

ТИПИЧНИ РИМНИ ПОХВАТИ НА СТИХОТВОРНИЯ ПРЕВОД

ЛЮБЕН ЛЮБЕНОВ

Независимо от творческия характер на стихотворния превод по време на неговата реализация поетите-преводачи използват редица похвати, повечето от които са типични. Едни от тези типични похвати имат компромисен характер, тъй като водят до изменение на някои особености на оригинала или пък придават на превода липсващи на оригинала особености. Естествено това може да намали сериозно ценността на превода, но понякога може и умело да се турира. Останалите типични похвати са коректни.

Систематизирането и познаването на типичните похвати на стихотворния превод има не само важно теоретическо, но и практическо значение. Тяхното овладяване може да помогне на поета-преводач в критични моменти.

Значителна част от типичните похвати на стихотворния превод се отнася до римуването и римите. Римните проблеми на превода са изключително важни, а тяхното правилно или неправилно решаване може да има решаващо значение за съдбата на един стихотворен превод.

Римата може да постави пред преводача сериозни затруднения още при превода на самото заглавие, ако на езика на оригинала то е римувано. Често в подобни случаи е изключено намирането на приемливо смислово покритие. Обикновено преводачът е изправен пред дилемата да преведе заглавието без рима или пък да съчини по-друго заглавие, но римувано и съответстващо на духа и съдържанието на творбата. Например заглавието на Некрасовата поема „Мороз — красный нос“ е преведено от Александър Миланов „Мраз беловлас“. Това е напълно приемливо решение, още повече, че буквалният неримуван превод „Мраз — червен нос“ би звучал на български нелепо. В подобни случаи успехът на преводача зависи изцяло от неговата изобретателност и вкус и най-често е въпрос на щастливо хрумване.

Често при превод на поезия със стихосложение, далечно от българското, е невъзможно да се постигне сквиритмичност. Но ако тази поезия е римувана, и то с по-непривична за българското ухо римна схема, запазването на тази схема може да се окаже силно и дори единствено средство за наподобяване на оригиналната строфика. Така например вьетнамските думи са едносрични и всяка може да се изговаря с 6 различни модуляции на тона, означавайки всеки път ново понятие. Освен това вьетнамците не четат стиховете, а ги пеят. Често вьетнамските поети използват повече или по-малко сложни римни схеми. Така например Нгуен Зу е написал поемата си „Волните на една страдаща душа“ („Киеу“) с тройни съседни рими. Запазването на тройните съседни мъжки рими в българския превод независимо от другите му отлики спрямо оригинала, наложени от нормите на българското стихосложение, несъмнено служи като общо, свързващо звено между превод и оригинал:

Белеят мостове, покрити със сняг,
чернее далеч хоризонтът, покрит с черни облаци пак.
Превива тръстиките доземи чак
студеният есенен вятър свистящ.
Заради нея небето навлякло е есенен плаш.
Мълчи небосводът, навъсен и спящ.

Удавен е целият свят в тъмнина.
За своята клетва пред Ким Киеу си спомня с вина,
когато внезапно проблесне луна.

(Превели Л. Любенов и Гр. Ленков)

Не по-малко е значението на римуването и римата при преводи на поезия със стихосложение, еднакво или близко до българското. Тогава главната задача пред българския преводач е характеристиките на римите в превода му да съпадат със или да бъдат близки до характеристиките на римите в оригинала. Ако все пак в превода се допуснат компромиси в това отношение, те следва поне да бъдат единични и по възможност да не бъдат на очи, а да бъдат омекопени, туширани за ухото и окото на българския почитател на поезията.

Цел на настоящата студия е да систематизира типичните римни похвати на стихотворния превод и да ги илюстрира с примери из практиката на предимно български поети-преводачи.

I. ПОХВАТИ, НАРУШАВАЩИ РИМНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ОРИГИНАЛА

I. Неримуван превод на римуван оригинал. Докато например френските преводачи на поезия по правило изоставят римите на римуваните оригинали, подобна практика е чужда на българската преводаческа школа както в миналото, така и понастоящем. Изключенията са редки. Например през 30-те години Н. Лилив превежда римувания „Сид“ от Корней без рими.

В своя том с избрани преводи (С., 1978) А. Далчев и Ал. Муратов са включили и преводите си на две стихотворения от перуанския поет Сесар Валиехо „Далечните стъпки“ (с. 212) и „Камък черен върху камък бял“ (с. 216). Ето испанския оригинал на първото стихотворение:

LOS PASOS LEJANOS

Mi padre duerme. Su semblante augusto
figura un apacible corazón;
está ahora tan dulce...
Si hay algo en él de amargo, seré yo.

Hay soledad en el hogar; se reza;
y no hay noticias de los hijos hoy.
Mi padre se despierta, ausculto
la huida a Egipto, el restañante adiós.
Está ahora tan cerca;
si hay algo en él de lejos, seré yo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,
saboreando un sabor ya sin sabor.
Está ahora tan suave,
tan ala, tan salida, tan amor.

В цитираните строфи четните стихове са свързани с мъжка рима (corazón-yo-hoy-adiós-yo sabor-amor), изградена от думи с еднаква ударена гласна (ó). Подобно римуване е традиционно в испанската и латиноамериканската поезия. Но Далчев и Муратов са лишили своя превод от рими:

Баша му спи. Ликът му величав
прилича на сърце спокойно;
сега е толкоз сладък...
и нещо има ли горчиво в него, туй съм аз.

Самотен е домът; във стаята се молят;
днес няма пак от синовете вести.
Баша ми се събужда; той изслушва
бягството в Египет и сподавеното сбогом.

Сега е толкоз близко всичко;
и нещо има ли горчиво в него, туй съм аз.

А-мама ходи из овоцната градина,
предвкусва вкус, без вкус останал вече.
Сега е толкоз нежна:
любов, крило и полет цяла.

Нещо повече: в повечето четни стихове клаузулите са станали женски (спокойно, вести, сбогом, вече, цяла.) Другояче е постъпил следващият преводач на същото стихотворение Петър Велчев — в своя превод той грижливо е запазил римната схема на оригинала:

Баща ми спи. Лицето му е величаво
като сърце, в което няма вече страст.
и в него всичко е тъй нежно. . .
Но ако има болка там, това съм аз.
Самотно е огнището, звучат молитви.
И няма вест от синовете в тоя час.
Баща ми се събужда и се велушва: „Бягство
в Египет. . . сбогом“ — произнася нечий глас.
Тъй близко му се струва всичко.
Но ако нещо е далеч, това съм аз.

А майка ми между лехите се разхожда,
усеща аромата, който отлети. . .
И в нея всичко е тъй нежно —
крило, пътуване, любов е тя.

Що се касае до стихотворението „Камък черен върху камък бял“, в испанския оригинал са римувани стихове първи с втори (aguacero-recuerdo), трети с четвърти (no me corro-de otoño), пети с осми (proso-solo), шести със седми (me he puesto-me he vuelto), девети с десети (pegaban-nada), единайсети с тринайсети (duro-húmeros) и дванадесети с четиринадесети (testigos-caminos). Руският преводач А. Гелескул в своя превод запазва римната схема с малки изменения (день-припоминаю-тень-пеленая-костей-опуска-издалека я-путей-бил-не причинил-тлости-дрожь-кости-дождь). Що се касае до А. Далчев и Ал. Муратов, те лишават и това стихотворение (по-точно сонет!) от римите му:

Аз ще умра в Париж при хладен дъжд проливен,
в един навъсен ден, за който аз си спомням.
Аз ще умра в Париж — не се страхувам никак —
в един четвъртък, както днешния, наесен.

Ще е четвъртък пак, защото днес, четвъртък,
когато пиша, костите на раменете
болят ме страшно, и във пътя ми изминат
се виждам както никога до днес самотен.

Умря Валехо, биеха го него всички,
без той на никого да е направил нищо;
жестoko биеха го с пръте и жестoko

го шибяха с въже; свидетели са дните
четвъртъчни и костите на раменете,
дъждът проливен, пътищата, самотата.

Преводът на Петър Велчев е римуван, като римната схема е еднаква с тази в испанския оригинал, а самите рими са приблизително като испанските:

Аз ще умра в Париж, под този дъжд пороен,
в деня, за който имам вече смътен спомен.
Аз ще умра в Париж — ни тъжен, нито весел —
в четвъртък, като днешния, и пак наесен.

Четвъртък ще е, както и сега, защото,
докато пиша тези стихове, аз чувствам
как костите ме наболяват, как напусто
се вирам в моя път и колко съм самотен.

Умря Сесар Валейхо, същият, когото —
не знам защо — тук всички биеха жестоко,
налагаха го и с тояги, и с въжета.

За туй единствени свидетели остават
четвъртъците хладни, костите му клети
и пътищата, и дъждът, и самотата. . .

При твърде трудни римни схеми някои преводачи изоставят римата частично, но запазват метриката и вида на клаузулите (мъжки, женски, дактилни) в оригинала. В цитирания по-долу превод на Пушкиновото стихотворение „К позу“ (царски сонет) Людмил Стоянов очевидно не е могъл да намери четвърти компонент на мъжката четворна рима и в седми стих е изоставил римата:

Поете! Не скъпи за любовта народна.
Вазторжени хвалби ще минат в празен шум;
присъда на глупец, смях на тъпна безродна —
пред тях бди спокоен, твърд във своя друм.

Ти цар си: сам живей. Върви из път свободен,
където те влече свободният ти ум.
Усъвършенствуй любимите мечти.
Награда не търси за подвиг благороден.

Често изоставяне на римата се среща например и в превода на Мария Грубешлиева на Пушкиновата поема „Граф Нулин“ (А. С. П у ш к и н. Съчинения в 10 т. С., 1942), в превода на Дора Габе на поемата „Едисон“ от Витеслав Незвал (Славянски поети. Стихотворен сборник. С.), и в някои други преводи. Все пак следва да отбележим, че това явление е характерно за преводи от по-далечното и близкото минало. Съвременните български преводачи практически вече са изживели подобно отношение към оригиналната римна схема и особености на превежданите чужди творби и грижливо запазват техните формални особености.

1. Римуван превод на неримуван оригинал. Често се ползува от този похват Валери Петров в преводите си на комедиите и трагедиите на Шекспир, римувайки многобройни пасажки, неримувани в английския оригинал. Според Александър Шурбанов „В трагедиите това води до известно олекотяване на някои пасажки. Затова пък при комедиите то още повече подсилва закачливия, заразително-весел тон.“¹ Руският преводач Н. Заболоцки е препял неримувания древноруски епос „Слово о полку Игореве“ с рими.

Този похват, дори когато наглед води до сполука, е компромисен. Той дава неправилна представа за оригинала. Римуваният превод на неримуван оригинал не е своего рода „облагородяване“ — той е недвусмислено доказателство, че равностоеен на оригинала бял стих се постига трудно!

3. Римуван превод на неримувани пословици в оригинала без български съответки. Ето примери из Валери Петровите преводи на Шекспировите комедии, посочени от Александър Шурбанов във вече цитираната му рецензия:

¹ А. л. Ш у р б а н о в. Съпреживеният Шекспир. — В: Изкуството на превода. С., 1980, с. 232.

As white as a lily and as small as a ewand.
 Жълта като пръст, тънка като тръст. (Комедии, т. I, с. 254)

When the age is in, the wit is out.
 Старост, влез — ум, излез! (Комедии, т. II, с. 239)

Wit, whither wilt?
 Умен ум, по кой друм? (Комедии, т. II, с. 460)

Този похват не може да предизвика възражения, тъй като стотици български пословици имат неримувани съответки на други езици, и обратно. Ето два примера из същите преводи в подкрепа на това твърдение:

God sends a curst cow short horns.
 На бодлива крава бог pora не дава. (Комедии, т. II, с. 279)

Fast bind, fast find.
 Покрыто мляко котки не го лочат. (Комедии, т. II, с. 67)

Римуваното пресъздаване на една чужда пословица без съответка сред българските пословици, извършено майсторски, само придава допълнителен блясък на превода. Естествено коректен е и обратният похват — когато чужда римувана пословица без българска съответка се предава от преводача без рима, но афористично и убедително.

4. Замяна на точна рима в оригинала с неточна в превода. При това неточността може да бъде различна: от приглушена редукиционна рима до бедна и дори зрительна. Пример от „Предутринен здрач“ на Шарл Бодлер:

... Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer.
 Les maisons çà et là commençaient à fumer.
 ... жената гасне в слад, поетът — над стиха.
 След малко дим пълзи над не една стреха.

(Превел Кирил Кадийски)

В случая точната рима в оригинала d'aimer-fumer е заменена със зрительната стихà(ъ)—стрехà, за чието постигане е допуснат още един компромис — деформирано е ударението на втория компонент (правилно стряха). Срещат се и обратни примери — когато неточна рима в оригинала е предадена с точна в превода.

Разбира се, единични подобни случаи не могат да бъдат от решаващо значение за успеха или неуспеха на един стихотворен превод. Особено ако произведението е по-дълго (например поема или роман в стихове), важен е средният процент неточни рими в превода и съответствие то му на средния процент неточни рими в оригинала. И все пак недопустимо е особено известни стихове, римувани точно от автора им, да се превеждат с неточни рими. А и някои чужди поети (например съветските Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина) имат предпочитания към определени типове неточни рими, които трябва да бъдат запазени или наподобени в българския превод, а не просто предадени с какви да е неточни рими.

Максимално точното римуване на превода е от особено важно значение при превод на безукорно точно римувана чужда класика. Обикновено в българските преводи се допускат значителен процент неточни рими. Едва напоследък в отделни преводи е налице успех в това отношение (в преводи на Вл. Свинтила, С. Бакърджиев, Гр. Ленков, Ал. Шурбанов, К. Кадийски, П. Велчев и др.).

5. Изграждане на рима от лични местоимения; ето пример от „Виното на убиеца“ от Шарл Бодлер:

J'implorai d'elle un rendez-vous, ...
 Le soir, sur une route obscure,
 Elle y vint! folle créature!
 — Nous sommes tous plus ou moins fous!

определих ѝ среща аз;
 на пътя късно, в тъмнината,
 дойде! Без капка ум в главата!
 Но кой ли не е луд от нас?

(Превел Кирил Кадийски)

Докато в оригинала обхватната рима е изградена от съществително и прилагателно (*rep-dez-vous — fous*), в превода тя е реализирана от местоимения (*аз—нас*). Това безспорно отслабва въздействието ѝ върху читателя. Впрочем трябва да отбележим, че подобни рими не са типични за преводите на К. Кадийски.

6. Допускане на римни пълнежи, т. е. на нефункционални римни компоненти, липсващи в оригинала. Например:

В мен виждаш лъч от тоя огън ти,
във който гасне миналия ден.
Сега смъртта изпепели почти
това, което бе живот за мен.

(У. Шекспир. Сонет 73.
Превел Владимир Свинтила)

Разбира се, *почти* в оригинала липсва:

In me thou see'st the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire
Consumed with that which it was nourish'd by.

Липсва *почти* и в оригинала на следната строфа от Верленовото стихотворение „*Donc, ce sera par un clair jour d'été...*“:

Le ciel tout bleu, comme une haute tente,
Frissonnera somptueux à longs plis
Sur nos deux fronts heureux qu'auront pâlis
L'émotion du bonheur et l'attente;

но в превода на Кирил Кадийски тази дума е разрешила римните затруднения:

Небето като царствена палатка
на дълги сини дипли ще трепти,
докоснало челата ни почти —
тъй бледи от възторг и мъка сладка.

Твърде често се използват в римна позиция и сега, днес, тук, дотук, там, едва, едвам пак, дори, изведнъж, преди, сам, в миг, безчет, безброй, в този час, в този миг, въобще и т. н.

По-особен случай представлява употребата на подобна дума или израз, когато той е на лице и в оригинала:

Cette crapule invulnérable
Comme les machines de fer
Jamais, ni l'été ni l'hiver,
N'a connu l'amour véritable...

(Ш. Бодлер. Виното на убиеца)

Като машини — с груба сила,
затънали в пиянство, в блуд,
тях никога — ни в зной, ни в студ —
любов не ги е осенила.

(Превел Кирил Кадийски)

Въздържайки се да утвърждавам, че френското *ni l'été ni l'hiver* представлява също римен пълнеж, смятам, че в интерес на българския преводач е да пропусна превода на подобни изрази, които на български може да се преценят като римни пълнежи.

Особено често се злоупотребява с римуването на *тогава* и *ето*, обикновено последвани от анжамбман. Ето пример от Бодлеровото стихотворение „Вглъбяване“ в превод на Кирил Кадийски:

...ранено слънцето полита и тогава
от изток някой пак повлича чер саван —
любима, чуваш ли? — Нощта над нас минава.

В оригинала римата, свързваща първи с трети стих, е изградена от съществително и глагол:

Le Soleil moribond s'endormit sous une arche,
Et, comme un long linceul trainant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche.

Следва да подчертаем, че приведените примери из преводаческата практика на Свинтила и Кадийски не са характерни за тях. Но фактът, че тук-там подобни примери се срещат дори у талантиви преводачи на поезия, ясно показва колко е трудно да се устои на изкушението, когато някоя нефункционална рима просто хипнотизира преводача в труден момент.

7. Римуване с *който, която, което, които, когато, където* и др. под., последвани от анжамбман. При това изброените думи не играят ролята на римен пълнеж. Понякога те предоставят и единствена възможност за пълноценно преводаческо решение:

Но на покривката на гладка маса
за чудната ни среща — тишината
лазура на небето ни донася

под свода на безкраен храм, където
без глас, без жестове, без жал в душата
и любовта е с пулса на морето.

(Магда Портал. Пулсът на морето.
Превел от испански Петър Велчев)

В един сериозен превод, особено на дълго стихотворно произведение, с подобен похват не бива да се злоупотребява. Прилагането му следва да се ограничи до минимум (най-добре еднократно).

8. Изоставяне на тавтологична рима в оригинала. У българските поети съществува предубеждение към тавтологичните рими — за тях тя е недостатък и те упорито я избягват в творчеството си. Единствено в народните ни пословици тавтологичните рими са често срещано явление — стотици римувани български пословици завършват именно с тавтологични рими. Това предубеждение към тавтологичната рима е присъщо и на поетите-преводачи:

День придет — свершится это чудо —
Вечно стягу алому сиять! —
И на главных улицах планеты
Будет имя Ленина сиять.

(Ханиф Карим. Улица Ленина)

Ден ще дойде — чудото ще стане —
стягът ален вечно ще плющи
и по улиците главни редом
името на Ленин ще блести.

(Превел Григор Ленков)

9. Изграждане на римата от архаизми, диалектизми, турцизми и др. под., докато римата в оригинала е изградена от стилистично неутрални думи. Подобен похват се среща обикновено в трудни за адекватен превод строфи:

Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои,
Царей портреты на стенах,
И печи в пестрых изразцах.

(А. С. Пушкин. Евгений Онегин. II гл. II стр.)

Високи, светли одаите,
в тапети свилени стените,
портрети на царе висят
и печки кахлени блестят.

(Превел Григор Ленков)

Капе слюнка, с цветя от чернилки пропита,
от катурната чаша на празния skut —
тъй трепти гладиол, водно конче полита...
И осилчета боцкат пак техния уд.

(А. Рембо. Седящите. Превел Кирил Кадийски)

Трябва човек да се порови в речника за остарели думи в българския език, за да разбере, че *ud* значи полов или телесен член, крайник. Рембо е, римувал *virgule-libelluls* и *accroupis-épis*, т. е. стилично неутрални думи.

Впрочем понякога посредством употреба именно на остаряла дума може да се постигне, интересна, свежа рима. Например:

Вразите, на омраза и коварство челяд,
изсичат твоите дъбрави безвъзвратно,
във пресите ти мацкат твойто грозде златно
и зърното, от твойта пръст родено, мелят.

(А. Мачадо. Сонет. Превел А. Муратов и Ат. Далчев)

Употребена вътре в стиха, думата *челяд* би била по-трудно защитима художествено. Употребена в рима, тя изведнъж добива неочаквани багри, подмладява се, убеждава читателя в единственото си право на римна позиция. При това употребата на остаряла дума в рима е по-приемливо, когато се поставя в първа позиция, т. е. когато римното съзвучие се образува от втората съзвучна дума (*мелят*), а не обратно.

Чувство за свежест на римата може да внесе и някой неологизъм или *composita*, сполучливо изкован от поета-преводач. Ето пример из превода на Кирил Кадийски на „Вечерна молитва“ от А. Рембо:

...блажен като твореца на кедрови дъбрави
на шир и дълж развиявам аз струята със звън
и с топъл дъжд обливам цветята слънцеглави.

*Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes,
Je pisse vers les cieux bruns très haut et très loin,
Avec l'assentiment des grands héliotropes.*

В случая френското *héliotropes* = цветята слънцеглави (т. е. слънчогледите) не само е намерило адекватен български превод, но и изкованата от българския преводач *composita* (слънцеглави) твърде сполучливо е поставена в римна позиция.

10. Римуване с дума в необичайна умалителна форма. Например:

— Брей, че лечки са кутийците,
разпродадени докрай!
Всичко изкълвали птиците,
бързат да починат май!

(А. Н. Некрасов. Коробейници. Превел Л. Любенов)

Римувайки кутийците — птиците, смятах, че необичайната умалителна форма на думата кутия, кутии — кутийца, кутийци — има оправдание в употребата на умалителната форма ракийца (от ракия).

11. Римуване в превода на една и съща творба и с двете дублетни форми на една дума. По начало е за препоръчване преводачът да употребява само единия дублет — този, който предпочита и за чието налагане се бори, а не този, който е подходящ в конкретния случай. Особено употребата в римна позиция на остарял дублет обръща особено силно вниманието на читателя върху насиетието над римата, упражнено от преводача.

Прошли года, но ты все та же:
Строга, прекрасна и ясна;
Лишь волосы немного глаже,
И в них сверкает седина.

Да. Нас года не изменили.
Живем и дышим, как тогда,
И, вспоминая, сохранили
Те баснословные года...

Години — ти си все такава:
прекрасна, строга и добра,
косата само оттогава,
по-гладка вече, посребря.

Да, ний не сме се изменили.
Живеем, както в младостта,
и в спомена сме съхранили
пак баснословните лета.

В своя превод на тези строфи от А. Блок нашият поет Младен Исаев е употребил едновременно и лета, и години.

12. Ако в оригинала има вплетени чуждици, написани на съответния език, те могат да се вpletат и в римите на превода в същия вид. Може да се отиде и още по-нататък: в превода да се вpletат подобни други чуждици и там, където липсват в оригинала, стига това вплитане да позволи реализирането на рима, която би запазила в по-голяма степен смисловите или художествените достоинства на оригинала. Например:

Но знать, сердечное страданье
Уже пришло ему невмочь.
Вот вам письмо его точь-в-точь.

(А. С. Пушкин. Евгений Онегин)

Той трябваше това страдание
да сподели, макар в писмо.
Привеждам ви го mot-à-mot.

(Превел Григор Ленков)

Широката употреба в разговорния руски на този френски израз напълно оправдава въвеждането му в българския превод, още повече, че римата е свежа.

Ето и друг пример, когато по подобен начин е постигната двойна рима, в която и двата компонента са френски думи:

C bon-mots парижского двора,
C последней песней Беранжера,
C мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera.

(А. С. Пушкин. Граф Нулин)

мотиви от Grande Opéra,
парижките bon-mots дворцови,
от Беранже куплети нови
et cetera, et cetera.

(Превел Любен Любенов)

Бодлеровите стихотворения често съдържат латински, гръцки и другоезични включения. Например някои творби поетът е озаглавил на латински („Te Deum“, „Sed not satiata“, „De profundis clamavi“, „Duelum“, „Semper eadem“, „Ex-voto“ и т. н.), а стихотворението „Franeiscae meae laudes“ е написано изцяло на латински. Вероятно това е дало основание на Кирил Кадийски за едно неочаквано, но напълно оправдано решение, продиктувано от необходимостта да римува и да бъде афористичен, когато е превеждал стихотворението „Злочестина“:

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Човек да мъкне бреме днес,
Сизифе, трябва твоята смелост!
Макар в труда да срещнем зрелост —
Ars longa, vita brevis est.

Очевидно в последния стих от цитираната строфа Бодлер е превел на френски популярната латинска сентенция „Искусството е дълготрайно, животът е кратък“. Българският ѝ превод съдържа 15 срички, а трябва да се помести в 8-сричен стих! Хрумването на българския преводач да възстанови латинския първообраз на последния стих, който по една случайност напълно се помещава в българския 4-стъпен ямб, е истинска щастлива находка и може да се оцени като блестящо решение! Българският превод на този стих се е оказал по-точен от френския оригинал!

13. Както е известно, двата катрена в царския сонет се римуват по схемата абаб, като обикновено нечетните стихове завършват с женска, а четните — с мъжка рима. Но срещат се царски сонети (у Бодлер, Валиехо и други поети), във всеки катрен на които има различна мъжка рима, като двете мъжки рими имат еднаква ударена гласна. Такъв е например сонетът „Мъртва или-лия“ от перуанския поет С. Валиехо:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde están sus manos que en actitud contrita
planeaban en las tardes blancuras porvenir,

ahora, en esta lluria que me quita
las ganas de vivir.

В този сонет четворната женска рима Rita-dormita-contrita-quita се редува с отворената мъжка рима sapuli-mi и със затворената мъжка рима porvenir-vivir, в които ударената гласна е една и съща. Тази особеност е предадена сполучливо в българския превод:

Какво ли прави мойта Рита, индианката красива,
и все така ли разцъфтява тя —
сега, когато ме души Византия, и пак заспива
във вените ми, като евтин слаб коняк, кръвта.

Къде ли са чевръстите ръце, с които тъй щастлива
тя глади праното бельо в следобедния час —
сега, когато тук дъждът пороен се излива
и нямам сили да живея аз.

(Превел Петър Велчев)

14. Често поетите римуват собствени имена. Едва ли трябва да се издига като абсолютно изискване и преводачът да римува същите имена, дори когато някои от тях играят в оригинала лайтмотивна роля. Но подобен стремеж у преводача е желателен, а един пълен успех в това отношение следва да бъде специално отбелязан като прецизност в римуването, като римна спо-лука. Например в повечето български преводи на Пушкиновия роман „Евгений Онегин“ имената на главните герои Евгений и Татьяна обикновено стоят в римна позиция там, където са римувани и в руския оригинал. Това обаче е един от случаите, когато това са собствени имена, удобни за римуване с български думи; нещо повече — често поради еднаквостта на редица български и руски думи се оказва възможно да се калкира руската рима: Евгений—гений, Татьяна—Свет-лана и др.

Понякога стремежът на всяка цена да се римува собственото име, както в оригинала, е изключително трудно за реализиране на български и води до редки, а може би дори единствени рими:

Аз знам, живял е Микеланджело,
за него съм прочел безброй неща.
Той сякаш над земята полетя —
гигант с чело,
забравило безмерността.

Трудната за хрумване и находчиво реализирана от Петър Велчев съставна рима Микел-анджело—гигант с чело съответствува на римата в немския оригинал на Райнер-Мария Рил-ке Michelangelos (родителен падеж на Michelangelo) — gigantengross (гигантски голям).

Превеждайки първата строфа на известното Пушкиново стихотворение „Зимнее утро“:

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись!
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу утренней Авроры,
Звездой севера явись!

Григор Ленков очевидно е разбрал невъзможността да римува на български собственото име Аврора и затова го е заместил със „северна парица“:

И сняг, и слънце; чудна зима!
А ти все още спиш, любима,
стани, красавице, стани!
С очи на северна парица

срещни полярната зорница
и като нея ти блесни!

За да запази римуването на собственото име (Аврора) с нарицателното съществително (взори), българският преводач е излякъл дума (царица), липсваща в оригинала, но съдържаща се в семантиката на оригиналния текст (звездою севера = северна царица).

15. Според нас хипердактилните рими звучат почти като женските, а дактилните — почти като мъжките, поради което може да се обособи два вида звучене на римите: женско и мъжко. Това е така, защото и при хипердактилните, и при дактилните римоформи се появява едно допълнително, макар и слабо, ударение през сричка вдясно от основното, което позволява да се римуват хипердактилни с женски и дактилни с мъжки клаузули. Подобни примери се срещат у мнозина наши поети. Така например Хр. Радевски в известното си стихотворение „Към Партията“ римува дактилна клаузула (майка си) с мъжка (син):

Във своята сурова строгост
ти нежна като майка си.
Аз всичко бих ти дал да мога
да бъда твой достоен син.

Ето и два примера за римуване на хипердактилна с женска клаузула:

Хубава си, Татковино!
Име сладко, земя рай!
Сърце младо и невинно
по теб тупка и играй.
(П. Р. Славейков. Татковина)

Въздухът трепери, ластовици
режат като ножици дъжда —
и вървят по електрическите жици
капчици вода.

(Ат. Далчев. Синекоето момиче)

При това е възможно звуковото съвпадение да се разшири в дълбочина на римуваните думи вляво от ударената гласна. Ето подобен пример в съчетание на дактилна с мъжка клаузула в един превод на Петър Велчев:

Слава на духа, че свързва ни.
Само в образи живеем скрити.
Тихичко часовникът звъни,
вън от истинския ход на дните.
(Р.-М. Рилке. Сонет към Орфей)

Ето и пример на съчетаване на 5-срична хипердактилна римоформа с едносрична (мъжка) в български превод на Лермонтовото стихотворение „Даровете на Терек“:

Той е с ризница богата.
По налакътниците
стих, написан с чисто злато,
от Корана се чете.

(Превел Любен Любенов)

II. ПОХВАТИ, ПРОМЕНЯЩИ РЕДУВАНЕТО НА РИМИТЕ В ОРИГИНАЛА

Строго погледнато, това също са похвати, нарушаващи римни характеристики на оригинала, и поради това те би трябвало да бъдат отнесени към I дял. Обособяваме ги в отделен дял единствено от съображения за по-голяма прегледност на класификацията.

1. Облекчаване на римната схема. До неотдавна често разпространена беше практиката царски сонет (римна схема: абба абба вгд вгд) да се превежда като обикновен (римна схема: абба вгвг деж деж). Особено често прибегват до този похват Дора Габе в преводите си на „Кримски сонети“ от Адам Мицкевич, Атанас Далчев и Александър Муратов и други български поети-преводачи. Но облекчаването на поставената пред преводача задача посредством опростяване на римната схема не дава вярна представа на българския читател за архитектониката на оригинала и затова е оскъдително. За отбелязване е, че повечето съвременни преводачи (Григор Ленков, Стоян Бакърджиев, Кирил Кадийски, Петър Велчев и др.) запазват двойките четворни рими при превод на царски сонети (вж. например царските сонети в антологията „100 шедьоври на сонета“. С., 1979). Разбира се, стремежът да се запази римната схема на оригинала на един царски сонет е свързан с преодоляването на много по-големи трудности, отколкото практиката да се прибегва до опростяването ѝ.

2. Замяна на мъжки римоформи с женски. Пример: известното стихотворение на Анна Ахматова „Сероглазый король“ е написано в двустипия, римувани със съседни мъжки рими:

Вечер осенний был душен и ал.
Мой муж, вернувшись с работы, сказал:
„Знаешь, с охоты его привезли.
Тело у старого дуба нашли.
Жаль королевы! Такой молодой. . .
За ночь одну она стала седой. . .

На тези руски стихове съответствуват следните български в превода на Невена Стефанова:

Душно бе, алена есенна вечер,
моят мъж в къщи се върна и рече:
„Знаеш, след лов при дъба го открили,
ала загубил и сетните сили.
Толкова млад! А горката царица
само за нощ се превърна в старица. . .

Ако стихотворението не беше толкова популярно и сред българските почитатели на Ахматова, решението на Невена Стефанова би било приемливо. Нейният превод в чисто смислово отношение плътно покрива оригинала, но замяната на мъжките рими с женски забележимо изменя интонацията на двустипията. Подобни замени на мъжки рими с женски са палиативно решение и са приемливи само докато се появи превод, в който липсва подобен компромис и в който едновременно с това е запазено художественото внушение.

3. Частично изоставяне на редуването на мъжки с женски рими в оригинала. Например поемата „В меката есен“ от Валери Петров е написана в 5-стъпен ямб със строго редуващи се двойни женски и мъжки рими. В руския превод на Маргарита Алигер редица пасажи са римувани само с двойни съседни мъжки рими, което съществено е променило звученето на поемата.

4. Въвеждане на редуване на мъжки и женски рими в превод на оригинал, написан само с женски рими. Дантевата „Божествена комедия“ е написана само с женски рими. Но руските и българските преводи на поемата са направени с редуващи се женски и мъжки рими. Тези преводи са ориентирани към образците на терцини, оставени на руски от А. С. Пушкин и А. А. Блок в техни оригинални произведения, а на български — от Константин Величков и Кирил Христов.

Ако на италиански имаше достатъчно мъжки рими, навярно самият Данте би редувал женските рими с мъжки. Това се потвърждава от факта, че тук-там италианският поет използва 24 мъжки тройни рими, редуващи се с женски.

В италианската класика доминира силабичният стих, а в българската — силаботоничният (силабичният е изключение). А един силаботоничен стих само с тройни женски рими би звучал твърде монотонно, което се потвърждава от няколко гнезда от по 3 съседни терцини в превода на Ив. Иванов и Л. Любенов само с женски рими в техния превод на „Божествена комедия“ (С., 1975).

Интересно е да се отбележи, че в своя превод на първата кантика от това произведение („Ад“) Константин Величков започва 21 песни със стих, завършващ с женска рима, и само 13 — със стих, завършващ с мъжка рима. Това е правомерно решение, тъй като е важно първият стих на всяка песен да дава явна представа за оригиналното италианско римно звучене. Решавайки да даде нов превод на „Ад“ без ритмични повторения от превода на своя предшественик, Кирил Христов в близо половината песни сменя редуването на женските и мъжките рими спрямо Константин Величковия превод, така че на женските рими в първия български превод отговарят мъжки рими във втория, и обратно:

На запад вече спадаше денят
и после дневний труд часът вечерни
зовеше всичко на почивка. В път
аз само тежък впусках се, в безмерни
кой води ужаси, и паметта
ше предаде тук техний образ верни.

(Превел Константин Величков)

Денят отмина, вечер облекчава
Отрудени от своята съдба —
Що живина. Ала приготвяла
Тя моя дух отново за борба
Със трудности велики: в реч отмерена
Да се превърне видено, в творба.

(Превел Кирил Христов)

Естествено от подобен похват може да се възползва само вторият преводач на дадена творба. Това е компромисен похват, тъй като той е съобразен с пионерския превод на творбата, а не с римните особености на оригинала, които изискват всяка песен да започва със стих, завършващ с женска рима.

5. Често допускането на дактилна римоформа в превода вместо женската в оригинала прави възможен лексически пренос и така се постига максимално смислово покритие. Да вземем например следната строфа от Ф. И. Тютчев:

Еще томлюсь тоской желаний,
Еще стремлюсь к тебе душой —
И в сумраке воспоминаний
Еще ловлю я образ твой...

Опитът да се възпроизведе тази строфа с женски и мъжки рими може да доведе например до следния превод:

Все още мъчи ме тъгата,
душа към теб съм устремил —
ловя на спомена в мъглата
все още твоя образ мил...

Григор Ленков е постъпил другояче — благодарение на решението му да въведе само в тази строфа дактилна рима вместо женската на оригинала е станал възможен лексически пренос на трети стих:

Все още се томя в желания,
зова те с цялото сърце —
и в здрача от възпоминания
все виждам твоето лице...

6. Взаимна смяна на местата на два стиха от една строфа с цел да се запази римната схема и да се реализира максимално плътно смислово покритие. Например:

Я помню время золотое,
Я помню сердцу милый край:
День вечерел; мы были двое;
Внизу, в тени, шумел Дунай.

(Ф. И. Тютчев)

Аз помня оня край възшебен,
аз помня оня златен час;
бе вечер; бяхме двама с тебе,
шумеше Дунава под нас.

(Превел Григор Ленков)

В българския превод първи стих съответствува по съдържание на втори стих в оригинала, а втори стих — на първи стих. В конкретния случай това е напълно приемливо.

Възможен е и случай, когато на първи стих в един превод съответствува трети или четвърти стих от оригинала и т. н.

7. Изграждане на рима от женска римоформа и получена чрез удвояване на крайната гласна дактилна римоформа. Например:

В предградието старо, където, скрит зад шори,
развратът гнил оплита с най-тайнствени истории. . .

(Шарл Бодлер. *Слънцето*. Превел Кирил Кадийски)

В случая допуснатият компромис е минимален: римата шори—истории звучи точно и интересно.

8. Замяна на равнострожна (женска, дактилна) рима от оригинала с неравнострожна (женска-дактилна, хипердактилно-дактилна) в превода. Примери:

Были годы тяжелых бедствий,
Годы буйных, безумных сил.
Вспомнил я деревенское детство,
Вспомнил я деревенскую синь.

(С. Есенин. *Эта улица мне знакома*)

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.

(А. Блок. *Незнакомка*)

Бяха тежки години на бедствия,
буйна сила в мен бликнала бе.
Аз си спомням за селското детство
и за теб, синьо селско небе.

(Превел Младен Исаев)

И вечер в чашата единствения
приятел виждам отражен
и той от течността таинствена
е като мене примирен.

(Превел Младен Исаев)

Това е компромисен похват, понеже неравнострожната рима се чувства ясно от българското ухо. Друг е въпросът, ако такава неравнострожна рима е влетена в оригинала — тогава преводачът следва да положи усилия за запазването ѝ в превода.

9. Диспропорция между типовете рими (в български език 6-те ударени гласни определят 6 типа рими: с ударено —А—, /—Я—/, —Е—, —И—, —О—, —У— /—Ю—/, —Ъ—). Поради това, че най-много практически реализуеми римоформи с най-богат словесен материал имат думите с ударено —А—, а най-малко — с ударено —Ъ—, в оригиналната и преводната българска поезия преобладават рими от тип —А—, а римите от тип —Ъ— са обикновено най-малко. Тези диспропорции между типовете рими рядко се изявяват в едно по-късо стихотворение, но ако са изразени силно в една поема или цикъл стихотворения, римите се възприемат като недостатъчно разнообразни.

Например в превода на Владимир Свинтила на Шекспировите сонети 400 двойни рими са от тип —А—, 256 от тип —Е—, 222 от тип —И—, 97 от тип —О—, 38 от тип —У— и 29 от тип —Ъ—. Римите в известните Маршакови преводи на същите сонети са: от тип —А— 285, от тип —Е— 222, от тип —И— 126, от тип —О— 313, от тип —У— 92 и от тип —Ъ— 33.

III. ПОХВАТИ, НАРУШАВАЩИ ГРАМАТИЧНИ ИЗИСКВАНИЯ И НОРМИ

Няколко поетът-преводач въпреки всички положени от него усилия не може да изгради функционална, естествено звучаща рима. Причините за това могат да бъдат най-различни. И същевременно се оказва, че ако се допусне нарушаване на някои правила на граматиката, търсената рима е постижима!

1. Най-често се нарушава правилото за пълния и непълния член. По-малко дразнеше е прибягването до непълен член вместо граматически правилния пълен:

Акустиката тук е сложила капани:
слухът улавя и най-мъничкия звук.
В топовни залове превръща се бурана,
моминската целувка като цвят е тук.

(Н. Заболоcki. *Над морето*. Превели Ат. Далчев и Ал. Муратов)

Би трябвало да бъде „В топовни залпове превръща се буранът“, защото последната дума от стиха е подлог.

Далеч по-неприятно е въвеждането на пълен член вместо необходимия непълен — ето още един пример от преводите на същите преводачи:

Морето е сиво и черен брегът;
а жълта — голямата ниска луна;
от своята дрямка изтръгнати в здрачът,
вълните уплашени, дребни подскачат,
додето във пясъка мек с бързина
забивам на моята лодка носът.

(Е. Браунинг. *Среща през нощта*)

За постигане на дактилна рима понякога се използва излишно членуване на клаузулата:

Низкий дом с голубими стъвнями,
Не забыть мне тебя никогда,
Слишком были такими недавними
Отзвучавшие в сумрак года.

(Сергей Есенин)

Нисък дом със капачите, сините,
ще те помня до сетния час —
много бяха тогава годините,
отзвучавали във здрача след нас.

(Превел Младен Исаев)

Нормално би било първи стих в българския превод да бъде „Нисък дом със капачите сини...“. Друг е въпросът, че тогава вместо дактилна клаузулата му щеше да бъде женска. Дактилните рими се изграждат по-трудно, изискват по-голямо напрежение, особено при превода на поезия. Те стават хубави, когато се получат ненасилени и естествени.

Когато подлогът се състои от няколко съществителни, намиращите се в края на стиха често не се членуват, за да се реализира рима:

Щом ножът и пожарът, отрова и мълви
не са покрили още с бродерия забавна
платното на съдбите, разнишени отдавна —
не е докрая дръзка душата ни — уви!

(Шарл Бодлер. *Към читателя*. Превел Кирил Кадийски)

Разбира се, в езици като френския, където членът стои пред съществителното, подобен похват е немислим:

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

2. За да се постигне рима, понякога се налага да се деформира ударението на римния компонент:

...как влакът се вие
измокрен в тревата,
чудовишна змия
с фенер на главата!...

(Е. Багрички. *Пролет*. Превели А. Далчев и А. Муратов)

В своите преводи от вече цитираната книга „Трима френски поети“ Кирил Кадийски е изградил някои рими посредством този похват: воля—строполя (правилно: строполя), сълзи—срази (правилно: сълзи), ромоли—голи (правилно: ромоли). За постигане на рима може и да се снабди с ударение енклитика в римна позиция:

Но по-друга песен
за чужди земи
люля на седлото
приятелят ми.

(Михаил Светлов. *Гренада*. Превел Хр. Радевски)

За съжаление звученето на такива енклитики става неестествено.

3. Рима може да се реализира посредством нарушаване правилото за якането. Например:

И тъй, уверено напред в морето!
Но не очаквай да съзреш платна,
ни лед, ни водорасли, ни вълна
опасна, погната от бесен вятър.

(Роберт Грейвз. *Гневно пътуване*. Превели Ат. Далчев и Ал. Муратов)

По-малко неприемливо звучат обаче римите, в които правилото за якането е нарушено в полза на източните ни говори:

О Музо и на мъст, и на печали!
Недей над чужди сънища звуча!
И стига с теб проклетия сме пяли,
самотен аз умирам и мълча.

(Н. А. Некрасов. *Превел Христо Радевски*)

Няма нищо по-дълго от дни окуцали,
под товара на мокрите зимни парцали
пак Досадата — плод на пресита — гнети
и безсмъртие с ужас предричаш ѝ ти.

(Шарл Бодлер. *Силин*. Превел Кирил Кадийски)

4. Удвояване на подлога заради римата. Пример:

Ликът му пази белега на дните,
когато красотата — цвят и тя —
умираше и никнеше в лехите,
далече от фалшивите цветя.

(У. Шекспир. *68-и сонет*. Превел Вл. Свинтила)

В случая красотата би могла да бъде оприличена на цвят и по друг начин, например: „когато красотата — нежен цвят“ или „Когато красотата като цвят“. Но тогава би трябвало да се търси в последния стих римен компонент с римоформа —ат (—ят). Ала необходимостта да се запази изразът „фалшивите цветя“ изключва възможността за употреба на римоформа —ат. Навярно това е довело до обособеното приложение към подлога „— цвят и тя“, което в същност представлява и едно удвояване на подлога (красотата + тя).

5. Въвеждане на подлог от римни съображения. Например:

...тъгувам, че на твоя чар и лято
им предстои да прецъфтят и те
като на всеки нежен цвят, когато
друг цвят в пръстта се готви да расте.

(У. Шекспир. *12-и сонет*. Превел Вл. Свинтила)

В цитираната строфа въвеждането на подлог (те) е наложително най-вече от необходимостта да се изгради римата те—расте, т. е. строго погледнато, подлогът представлява римен пълнеж. Въвеждането е умело, туширано, така че при четене и особено при слушане не разваля впечатлението за изящен поетически изказ. Въпреки това този похват е компромисен и с неговата употреба не бива да се прекалява. В своите преводи на Шекспировите сонети Вл. Свинтила не е прибегнал до него трети път.

6. Римуване с груб анжамбман след римния компонент. Пример:

Да не цениш изкуство — о, смях! — ни мисли, ни
човек, ни храм античен, ни свята катедрала,
високо — в свода празен — духа си завъртяла;
с едно око да гледаш и радост, и злини. . .

(Пол Верлен. *Страх*. Превел Кирил Кадийски)

В оригинала анжамбани изобщо липсват:

Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales
Qu'êtirent dans le ciel vide les cathédrales
Et je vois du même œil les bons et les méchants.

Известно оправдание този похват в случая има поради следните две обстоятелства: първо, благодарение на него българският преводач е изградил интересната съставна рима мисли, ний—злийн; второ, самият Верлен понякога прибегва до подобни груби анжамбани в някои свои стихотворения (например в „Colombine“ от „Fêtes galantes“):

Arlequin aussi,
cet aigrefin si
fantasque
aux costumes fous,
ces yeux luisants sous
son masque./.

Естествено с този похват не бива да се злоупотребява дори когато прилагането му е компенсирано частично. Друг е въпросът, когато анжамбманът е многократно прилаган от твореца на оригинала и следователно играе ролята на стилин похват (като например анжамбманите в Пушкиновата поема „Медният конник“, по-точно в първата и във втората част на поемата, в чийто 369 стиха се срещат 93 случая на анжамбман, т. е. той е приложен в 25% от стиховете²). Естествено тогава преводачът следва да положи усилия да запази авторските анжамбмани и да се въздържа от въвеждането на анжамбмани, които нямат съответки в оригинала.³

Общо за похватите, нарушаващи граматични изисквания и норми, може да се каже, че са компромисни и е допустима само единичната им употреба в преводната продукция на даден поет-преводач. Те винаги оставят впечатление на известна досада у грамотния читател, особено ако той е и добър познавач на оригинала на съответното произведение. С усъвършенстването на техниката на българския стих прилагането на тези похвати намалява. Най-добре би било българските поети-преводачи изобщо да не прибегват до тях.

IV. ДРУГИ РИМНИ ПОХВАТИ

Ще обособим още 4 похвата.

1. Нарушаване пропорцията между флексивните⁴ и нефлексивните рими в оригинала в полза на флексивните. Например в оригинала на Дантевата „Божествена комедия“ само 20,6% от римите са флексивни (в първата кантика „Ад“ този процент е 18,1%). Същевременно в българските преводи на „Ад“ този процент е 39,1% (в превода на Константин Величков) и 27,8% (в превода на Кирил Христов), в превода на цялата „Божествена комедия“, направен от Иван Иванов и Любен Любенов, почти 36% от римите са флексивни. Естествено повишеният процент на флексивност на римите в цитираните преводи се дължи не толкова на римните възможности на преводачите, колкото на възможностите за изграждане на нефлексивни рими, предлагани от българския език. По наши наблюдения от спорадичните рими в народните песни около 88% са флексивни, а в 2126 проучени от нас римувани пословици и поговорки флексивни са 76,9% от римите им. Ето и данни за процента на флексивните рими в творчеството на някои известни български поети: у Д. Чинтулов 71,2% (в цялото му творчество); у Хр. Ботев 63,2% (в цялото му творчество); у П. Яворов 70% (в проучени 8 стихотворения: „Лист отбрулен“, „Желание“, „На един песимист“, „Май“, „На нивата“, „Градушка“, „Арменци“ и „Заточеници“;

² Л. И. Тимофеев. Основи на теорията на литературата. С., 1968, с. 351.

³ В първата и втората част на моя превод на „Медният конник“ от А. С. Пушкин въпреки огромните усилия, които положих, ми се удаде да запазя само 75 от анжамбманите на автора, а на 9 места бях принуден да въведа анжамбмани, които нямат съответки в оригинала.

⁴ Т. е. рими, изградени от думи, които са еднакви части на речта (сш-сш, прл-прл, гл-гл, прч-прлч и т. н.).

в „Калиопа“ флективни са 72,9% от римите); у Ив. Вазов 63,2% (в проучени 25 от най-известните му стихотворения); у Д. Дебелянов 53,9% (в „Легенда за разблудната царкиня“); у П. П. Славейков 51,2% (в проучени 14 от най-добрите му стихотворения); у К. Христов 45,3% (в проучени 52 от най-популярните му стихотворения); у Н. Фурнаджиев 45% (в първите му две стихосбирки); у А. Далчев 43,5% (в целокупното му поетическо творчество); у Е. Багряна 40,4% (в първата ѝ стихосбирка); у Н. Вапцаров 41,6% (в целокупното му творчество). Изобико римата у българските класически поети е предимно или силно флективна и това неминуемо дава отражение и върху степента на флективност на римите в българската преводна поезия.

2. Замяна на обръщение в оригинала с трето лице на глаголната форма от съображения за римата. Пример:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

(А. С. Пушкин)

Аз помня чуден миг: при мене
яви се моята мечта,
като божествено видение,
като самата красота.

(Превел Г. Джагаров)

Не ще и дума, този похват отслабва емоционалното въздействие на превода и намалява силата на поетическото внушение.

Разбира се, възможен е и обратният случай: въвеждане на обръщение с цел да се реализира рима. Например последната строфа на едно популярно стихотворение от вьетнамския класик Нгуен Зу гласи дословно: „Равнодушна е луната, както и девойката. И ето аз сам, сам над своето нещастие тихо се смея.“ В българския превод на Л. Любенов и Гр. Ленков тази строфа е предала така:

Луна! Като хладна девойка над мен
бездушна си пак.

И тихо се смея над себе си аз
във нощния мрак.

3. Предаване на римувана дума с друга взаимозаменяема от едно семантично гнездо (миг, мигновение, минута, момент, час, ден, седмица, месец, година, лято), например:

Да. Нас года не изменили.
Живьем и дышим, как тогда.
И, вспоминая, сохранили
Те баснословные года.

(А. Блок. Прошли года, но ты все та же. . .)

Не сме се сякаш променили,
все тъй живеем — погледни:
как в спомена си мил сме скрили
онези баснословни дни.

(Превел Петър Велчев)

4. Прибягване до ярка рима от популярни стихове в българската поетическа класика, споменаването на която неминуемо извиква в съзнанието на читателя (слушателя) тези стихове. Бих нарекъл подобни рими авторски (например теменужни—южни у Н. Лилиев; конец—свинец у Хр. Ботев; опълченци—венци у Ив. Вазов; конници—бунтовница у Н. Фурнаджиев и др.). Такава е и Вапцаровата рима плесен—песен в изключително популярното му стихотворение „Писмо“. Римното откритие на поета се състои в това, че на времето той е съчетал в рима двете понятия от флагрантно противоположни семантични полета. Петър Велчев е използвал същата рима в превода си на Пушкиновото стихотворение „Поет и толпа“:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!

Махнете се! Поетът с песен
не може да ви утеша.
Тънете си в разврат и плесен —
за лира нямате уши!

Смятаме, че използването на Вапцаровата рима в този превод е сполучливо, тъй като в нея е намерило израз сблъскването на противоположни семантики в Пушкиновия контекст. А и размяната на местата на римните компоненти (у Вапцаров плесен—песен, а в превода на Велчев песен—плесен) прави използвания римен похват по-приемлив.

5. Предаване на глаголно изречение в оригинала с междуметно изречение в превода заради римата. Примери:

Il fait nuit dans la chambre étroite et froide où l'homme
Vient de rentrer, couvert de neige, en blouse et comme
Depuis trois jours il n'a pas prononcé deux mots,
La femme a peur et fait des signes aux marmots.

(Paul Verlaine. *La soupe du soir*)

В студена ниска стая мъжът със здрача влиза,
измръзнал — само с bluza над скъсаната риза,
и тъй като от вчера пак мисли го гнетят,
жената с пръст на устни децата стрелва — шшът!

(Превел Кирил Кадийски)

Начнешь это

слово

в строчку всовывать,

а оно не лезет —

нажал и сломал.

Гражданин фининспектор,

честное слово,

поэту

в копейчку влегают слова.

(Вл. Маяковский. *Разговор с фининспектором о поэзии*)

В стиха

почнешь

никая дума да наместваш,

а тя пък не влиза —

натиснеш и: прас!

Гражданино инспектор,

казвам ви честно:

думите прескърпо струват

на нас.

(Превел Любен Любенов)

Независимо от това, че междуметните изречения се отличават с голяма живост,⁵ честото прилагане на този похват от един поет-преводач е недопустимо, тъй като неминуемо би довело до маниерност.

6. Оставяне на чуждоезична дума от оригинала заради римата. Пример:

Не трябва, не трябва,

не трябва сега!

Гренада, Гренада,

Гренада мая!

(М. Светлов. *Гренада*. Превел Хр. Радевски)

Твърде спорно решение! Още повече, че на българския преводач се е наложило да транскрибира руското произношение, тъй като за жалост на руски последните два стиха се изписват така, както и на български и никой не би се досетил веднага, че те просто са оставени на руски и следва да се четат с руско произношение. Справедливостта изисква да отбележим, че Хр. Радевски е стигнал до същия извод, тъй като е преработил своя превод на тази строфа за своя том с избрани преводи (С., 1977, с. 417) така: „Не трябва, не трябва, / не трябва скръбта!... / Гренада, Гренада, / Гренада — мечта!“

И тъй ние класифицирахме 36 типични римни похвата, илюстрирайки ги с примери от български преводачи на поезия. Авторът на настоящата студия се осмели да цитира и някои

⁵ Л. Андрейчин и др. *Български език*. С., 1955, с. 282—283.

примери от свои преводи и от преводи, направени съвместно от него и Григор Ленков, тъй като за написването ѝ изхождаше най-вече от своята преводаческа практика. Не бива да се мисли, че тези описани похвати изчерпват изобщо типичните римни похвати на стихотворния превод. Несъмнено предложената класификация може да се допълни и прецизира с наблюдения върху практиката и на други български преводачи. Теоретичната и практическата важност на темата налага по-нататъшни проучвания.

СЪВРЕМЕННИЦИ НА ПАИСИЙ

(Нови материали)

БОНО АНГЕЛОВ

През 1963 и 1964 г. излязоха двете части на моята книга „Съвременници на Паисий“, в която изнесох познатите ми тогава вести за наши книжовници от средата и втората половина на XVIII в., спях се на родята им в развитието на нашата литература, направих някои заключения от по-общ характер. Предмет на проучване бяха книжовниците: Йосиф Брадати, Никифор Рилски, Янкул Хрельовски, Стоян Кованлъшки, Дойно Граматик, Йосиф Хилендарец, Партений Павлович, Милко Котленски, Памво Калоферски, Роман Габровски, Йоан Врачански, Поп Пунчо, Алекс Велкович — Попович. След излизането на книгата събрах нови материали за тези и за други книжовници от епохата. Тук искам да изнеса новите вести за някои от гореспоменатите Паисиеви съвременници. Новите материали по принцип не променят нашите представи за съответния книжовник, не променят общата оценка за него; те само обогатяват знанията ни за него, увеличават броя на неговите ръкописи, които не излизат вън от кръга на досега познатите му книжовни прояви, разширяват знанията ни за времето на книжовните му занимания. Понякога сочат години, които уточняват моменти из биографията на даден книжовник — например за Йосиф Брадати сега вече твърдо знаем, че през 1761 г. е жив

ЙОСИФ БРАДАТИ

В книгата си „Съвременници на Паисий“ (ч. I, С., 1963), след като отбелязвам ръкописи, те-автографи на Йосиф Брадати — пет на брой, които тогава ми бяха известни, — аз писах: „Тези пет автографа на Йосиф Брадати са известни днес на науката. Безспорно той е написал повече ръкописи, отколкото сега познаваме. За такова заключение определено говорят самите негови ръкописи и преписите на други книжовници от ръкописите му“ (с. 51). Досега бяха познати следните ръкописи на Йосиф Брадати:

1. Дамаскин, писан преди 1740 г. — Софийска народна библиотека, № 1058.
2. Дамаскин, писан през 1742 г. — Софийска народна библиотека, № 421.
3. Дамаскин, писан през 1743 г. — Софийска народна библиотека, № 1060.
4. Дамаскин, писан през 1749—1751 г. в Самоков. — Софийска народна библиотека, № 328.
5. Ръкопис с неуточнена дата на преписването, понеже от него са опцели само 36 листа. — Софийска народна библиотека, № 687.

Към тези пет ръкописа на Йосиф Брадати сега мога да приведа нови вести за следните ръкописи на продуктивния наш книжовник от средата на XVIII в.

1. *Сборник със слова*. Съхранява се в Софийската народна библиотека, № 1/1979. Написан е през 1745 г., запазен е изцяло — има 248 листа малък формат. Поместените тук слова не се срещат в други ръкописи на Йосиф Брадати. Досега беше известен по преписа му от Янкул Хрельовски (Софийска народна библиотека, № 689, л. 177). Този ръкопис е особено ценен с вестта, че през 1761 г. Йосиф Брадати е жив — на предната корица е написано: „Съд кни-

жница поѣз Манаоѣ [Миханаоѣ?] ѿ Дольна махала, ѿ Симоновъ снѣхъ, кѣмъхъ а ѿ дѣ-
ховѣнника Нисифа 7269: 1761 при архіереѣ Нисифѣ, приложнъ а 8 стаго възвѣщеніе да
сѣбѣхъ за негоѣхъ дѣшѣ. Н ко(н) а вкрадѣне, да е проклетъ ѿ триста н осамнаѣ[се]... ѿицн
н ѿ стѣго Спаса.

Над тази приписка Йосиф Братати е означил листовете на книгата — той е написал: „ли-
стовѣ сѣхъ. [246]. Къмъ тяхъ в края на книгата има допълнително сложени още листове, на пос-
ледните от тяхъ е предадено съдържанието.

На л. 247 е приписката на Йосиф: „ѿ грѣчески изъеотъ написахъ оу село Ризарѣ, въ
домъ Анастаса н Ставѣла при Кочанѣ въ лето зѣнѣ. [7253] аѿѿѣ. [1745]. Тогда поидоша
тѣрѣци на кѣзѣзѣбаша, еванка нѣжда бѣше по тѣрѣска земя. Азъ ѿѿѣѣхъ написахъ, не-
потѣбени нѣ еѣ, ни чѣкѣ, мѣѣ маѣѣ е., с. чѣсѣ дѣне, четѣрѣтакѣ.

Многѣ нмѣтъ грѣшенѣ н рѣчи неизъправленѣ, не казѣните, нѣ благословѣте. Колко мо-
гохъ, толѣко писахъ? Конъ можѣтъ по добѣре, да пишѣтъ.

Писахъ оу Враца въ домъ Димитриѣ певѣцъ, Цветковѣхъ снѣхъ. аѿѿѣѣ. [1749].“

Годината 1749 вероятно означава годината на завършването на книгата. Съдържа 26
слова за пасхалиния цикълъ, в това число и по две слова за Въздвижение на кръста, Слово за Рож-
дество Христово и Слово за Просвещение.¹

Посочената по-горе приписка на Йосиф Братати (с някои малки отклонения) е известна
в науката от ръкописа на Янкул Хрельовски (Софийска народна библиотека, № 689, 1755 г.),
а сега вече я знаем по самия ръкопис на Йосиф Братати. Янкул Хрельовски е преписвал именно
от тази Йосифова книга и представлява научен интерес една съпоставка между ръкописа на
Йосиф и ръкописите на Янкул Хрельовски (те са два ръкописа).

2. Сборникъ отъ слова. Писанъ презъ 1750 г. Намира се в Софийската народна библиотека,
където постъпилъ презъ 1971 г. — инв. № 12/1971. Запазенъ изцяло — по оригинална буквена па-
гинация има 180 (рп.) листа, плюс два листа, на които е предадено съдържанието на книгата —
ѿглавѣненіе. Листовѣте са малък формат. Книгата е писана въвъ Враца, както се вижда отъ при-
писката на Йосиф Братати, поставена следъ оглавѣненіето: „Врѣце лето зѣнѣ. аѿѿѣѣ. [1750],
мѣѣ мѣртѣѣхъ въторѣнъ написахъ оу Враца ѿѿѣѣѣѣ.“ Съгласно оглавѣненіето в книгата са вклю-
чени следните 27 слова:

Слово а. радѣнъ покаяніе н причѣщеніе — аѿѣѣѣѣ а.

Слово б. радѣнъ сѣнѣнѣ н мѣртѣнѣ! възвѣщеніе. аѿѣѣѣѣ б.

Слово г. аѿѣѣѣѣ конъ жадаѣтъ епископѣство н сѣщенѣство. [аѿѣѣѣѣ] г.

Слово д. радѣнъ Петра н Платона. кѣ.

Слово е. да стрѣжимъ себе ѿ развѣраченѣхъ хрѣстиѣнѣ. аѿѣѣѣѣ е.

Слово з. да плачемъ неизъправѣно наше житѣе. аѿѣѣѣѣ з.

Слово ж. конъ не бѣ похѣлаѣлъ кротѣкаго н смиренѣго. ма.

Слово и. како подѣбѣаѣтъ да се спасѣтъ. аѿѣѣѣѣ и.

Слово ѳ. да развѣмѣмъ колѣко радѣненіе нмѣтъ въгъ радѣнъ чѣвѣчесѣе спасѣненіе. нн.

Слово ѿ. да вѣнѣмаѣмъ себе ѿ мѣртѣска радѣсть н сѣбѣзѣнѣ. аѿѣѣѣѣ ѿ.

¹ С. Икономова. Новооткритъ ръкописъ на Йосиф Братати. — Старобългарска ли-
тература. Кн. 7, 1980, с. 95—99. Тук са изброени поместеніята в ръкописа 26 слова.

- Слово $\overline{\text{IA}}$. нестѣ призначно христѣанинѣ да се казѣштѣ и да проканнаютѣ. [анстѣ] $\overline{\text{A}}$ ф.
- Слово $\overline{\text{EI}}$. еѣ време апѣлка еѣрѣеахѣ и крѣщаеахѣ се. [анстѣ] $\overline{\text{O}}$ д.
- Слово $\overline{\text{IG}}$. не призначетѣ христѣанинѣ да дрѣжимѣ на срѣце злѣба. [анстѣ] $\overline{\text{PG}}$.
- Слово $\overline{\text{AI}}$. длѣжанѣ иѣ еѣсакѣ христѣанинѣ да трѣпнтѣ скрѣбѣ и печалѣ. [анстѣ] $\overline{\text{PB}}$.
- Слово $\overline{\text{IE}}$. да познаемѣ какоѣ естѣ мнрѣска радѣстѣ и лѣхѣена радѣстѣ. [анстѣ] $\overline{\text{CH}}$.
- Слово $\overline{\text{SI}}$. да се не гнѣеаеаѣ. [анстѣ] $\overline{\text{RE}}$.
- Слово $\overline{\text{ZI}}$. подобаетѣ да творѣштѣ христѣанѣ црѣкен и молабеници. [анстѣ] $\overline{\text{RV}}$.
- Слово $\overline{\text{IN}}$. често да прочитаеаѣ се слово божѣе еѣ црѣкен [анстѣ] $\overline{\text{RI}}$ д.
- Слово $\overline{\text{IO}}$. призначно естѣ еѣсѣкомѣ христѣанинѣ преже да навѣнтѣ христѣанѣски за-
конѣ, потомѣ да 8читѣ и лрѣгаго. [анстѣ] $\overline{\text{RK}}$.
- Слово $\overline{\text{K}}$. ѣ еѣсакѣ добродетелѣ похѣалѣна естѣ мнѣстѣнна. [анстѣ] $\overline{\text{RL}}$ е.
- Слово $\overline{\text{KA}}$. не подобаетѣ намѣ да плачѣме надѣ мрѣтен. [анстѣ] $\overline{\text{RM}}$ д.
- Слово $\overline{\text{EK}}$. неан творѣтѣ мнѣстѣнна и бѣѣ не ѣ оѣгодѣна. [анстѣ] $\overline{\text{RN}}$ г.
- Слово $\overline{\text{KI}}$. прѣтна еѣнаеаѣ ношѣна (sic) молаѣтеа. [анстѣ] $\overline{\text{RI}}$ ф.
- Слово $\overline{\text{KA}}$. подобаетѣ да похѣалѣне еѣсѣдрѣжанѣе и постѣ, ѣѣѣзѣдѣненѣ и пѣанѣство да
вѣорѣне. [анстѣ] $\overline{\text{RA}}$ г.
- Слово $\overline{\text{KE}}$. радѣн еѣсѣковѣмѣн и таѣсѣслѣенѣ. [анстѣ] $\overline{\text{RO}}$.
- Слово $\overline{\text{KV}}$. не подобаетѣ да еѣхѣодѣмѣ еѣ црѣкен дѣненѣже не изѣпраѣенѣмѣ своѣ жѣтѣне.
[анстѣ] $\overline{\text{RO}}$ г.
- Слово $\overline{\text{KZ}}$. радѣн сѣмерѣне и пѣкорѣненѣ и кон хѣщѣштѣ да 8ѣштѣ, потрѣбно ѣ нѣмѣ да
творѣштѣ, което хѣщѣштѣ да оѣчѣштѣ лрѣгаго. [анстѣ] $\overline{\text{RI}}$ п.

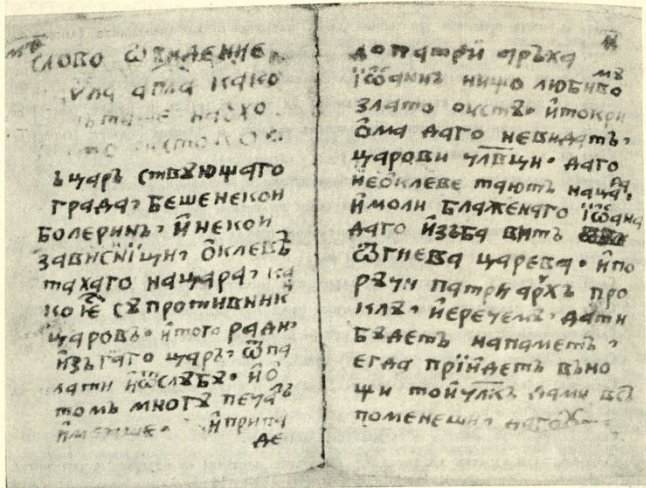
След последното слово са изрязани три листа.

Означените листове на словата съответствуват точно на словата, поместени в самия ръкопис, само че тук насловите им са по-обширни. Тези слова имат връзка със словата, поместени в ръкопис № 687 (Софийска народна библиотека), в които има 36 листа, писани от самия Йосиф и притурени към основния ръкопис (л. 265—299).

3. *Сборник от проповеди*. Съхранява се в библиотеката на Митрополията във Враца, № 10. Не е запазен изцяло, липсват листове от началото (23) и от края. Сега има 166 листа малък формат, а по оригинална пагинация $\overline{\text{rA}}$. [191]. Колко листа от края са изчезнали, не знаем. Без приписки, поради което не знаем кога и къде е писан. Но като имам пред вид, че ръкописът е намерен във Враца, дето Йосиф Братати често отива и там пише или довършва свои ръкописи, дето общува с други книжовници, може да предположим, че и този негов ръкопис е приготвен там. Даже мастилото, с което е писана книгата, подсеща за негов ръкопис от 1750 г., писан във Враца — сега е в Софийската народна библиотека, № 12/1971, за който по-горе става дума. Еднакъв е и форматът на двата ръкописа; все същото едро разхвърляно писмо, без украшения по листовете, без главни букви, чести поправки на думи и изрази, неправилно изписване на думи и пр.

В сегашното си състояние ръкописът съдържа следните осем слова от Дамаскин Студит:

1. Неделя на мироносците (до л. $\overline{\text{ME}}$).
2. Неделя на разслабения (до л. $\overline{\text{NF}}$).
3. Неделя на самарянина (до л. $\overline{\text{PA}}$).
4. Неделя на слепия (до л. $\overline{\text{RA}}$).



Йосиф Брадати — Ръкопис № 126 (179) — Пловдивска народна библиотека

5. Възнесение Христово (до л. ркс.).
6. Неделя на 318 свети отци (до л. рѣл.): Дамаскина инока иподиакона СТВЪТА СЛОВО на прости изікома въ неделю ети тѣи. ѿци.
7. Въ неделю н. по пахце светен тронци (до л. рпл.).
8. Въ неделю всѣмъ стнмъ слово на прости ѣзномъ (до л. рѣл.).
4. Сборник с разкази и поучения, главно от Йоан Златоуст. Намира се в Народната библиотека „Иван Вазов“ — Пловдив (№ 126/179). Има 175 листа малък формат. Описан е подробно от Беню Цонев в „Опис на славянските ръкописи и старопечатни книги в Пловдивската народна библиотека“ (С., 1920, с. 220—235). В края на описанието Б. Цонев обобщава: „Тук се свършва това любопитно сборниче, което по език и съдържание много прилича да е *препис* от подобни сборници, що ги пише в Рилския манастир през половината на XVIII в. Йосиф Брадати.“ Цонев не сочи, че ръкописът е *автограф* на Йосиф Брадати, а че само *възхожда* към негови ръкописи, само е *препис* от тях.
5. *Добавка* от Йосиф Брадати. Намира се върху два листа, останали от неизвестен ръкопис на поп Тодор Врачански. Листовете сега се съхраняват в библиотеката на Врачанската митрополия, № 8 (стар № 4). Този факт много добре говори за връзките между двамата наши продуктивни книжовници от втората половина на XVIII в. Йосиф не само е давал своите ръкописи, за да преписва от тях поп Тодор, но и сам е допълвал нещо към негови ръкописи.
- По съдържание, почерк и формат много прилича на ръкопис на Йосиф Брадати и № 714 от сборката на Софийската народна библиотека, но не е негов; той само *възхожда* към школа-

та на Йосиф, която дала силно отражение и върху почерка на някои книжовници. Такова нейно отражение намираме в т. нар. Нишково сборниче, от 1787 г., което досега не е използвано в научната литература върху Йосиф Брадати и изобщо в нашата научна книжнина. Днес не е известно къде се намира този ръкопис. За него знаем само това, което Ефрем Каранов съобщава в своята публикация „Паметници от Кратово“. Ръкописът бил малък по формат, имал 82 листа. На последния лист е приписката: „Сна матѣвниче Николаги, а га пиша въ четвърти днь мѣца декември 1787.“²

Като използва познатите нему два ръкописа на Йосиф Брадати (Бялградския ръкопис от 1756 г., писан от Роман Габровски, и Одеския ръкопис от 1775 г., писан от Никифор Рилски), Марин Дринов изказва някои интересни наблюдения не само върху творчеството на самия Йосиф Брадати, но и върху Никифор Рилски, Роман Габровски, Григорий Илиевич от Свишов, Никифоров препис от 1772 г. на „История славяноболгарская“.³

При нови изследвания с по-обобщителен характер върху книжовните занимания на Йосиф Братати, особено свързани с изворите на ръкописите му, трябва да се имат пред вид следните две книги:

1. Книга на Йосиф Бриений, писател от XV в., изобличител на гръцки житейски пороци и суеверия. По гръцки ръкопис от XVII в. книгата е издадена от Евгений Булгарис (Лайпциг, 1784).⁴

2. Книгата „Діюптра или Зерцало і изображеніе жнеота єз мїръ селъ чловѣческаго, Трѣдолѣбіємъ ѿнвоко стѣла въшежителнаго шентан Квтейскія цркви стѣхъ богославенній. Въ Квтейнѣ е лето ро Х҃сѣа а҃дѣа [1651].“ Има 391 листа. На л. 1—9 е „Предисловіє к читателю“. В софийските библиотеки тази книга не се намира, за да се направи по-конкретна съпоставка с ръкописите на Йосиф Братати. Познат ми е обаче препис от книгата, малък формат, четлив почерк, който също има 391 листа. Има и „Предисловіє к читателю“ (л. 1—9). Ръкописът се съхранява в Букурещ — Академична библиотека, № 774. В предисловието се казва: „Принимай любезно, возжеланныйшии читатель, во насъ грешныхъ сіе малое дарованіе словенское три Діюптры, свѣтъ Зерцала мироозрѣтелнаа. В нихъ же кождоу сана: хитрости, степени и достоинства е прелестьномъ мїрь подробнѣ окаяство и бѣды оузриши. Но ꙗкоже естественнаа Зерцала по образѣ бытіа, тако и сја Зерцала всаческая быденнаа єз мїрь воспріемають...“ В края на книгата е подписът на автора: „Іеромонахъ Іоанъ Трѣвченчъ, ꙗгоуменъ со всею во Хртѣ братією монастыря Квтейнскаго въшежителнаго.“ Книгата има три части, всяка със своя специална тематика — първа част е на листове 10—155; втора част — 156—273, трета част — листове 274—391. По съдържание, стил, размер на поученията, простота на разказа отделните поучения много напомнят на поученията на нашия Йосиф Братати.

Бъдещите проучвания върху Йосиф Братати може да покажат някаква връзка на неговото книжовно дело с двете горепосочени книги.⁵

² Е. Каранов. Паметници от Кратово. — СбНУ, XIII, 1896, с. 275—277.

⁴ В. И. Григорович. Собрание сочинений. Под редакцией М. Г. Попруженко. Одесса, 1916. с. 370.

Понеже този продуктивен български книжовник е познат с 19 негови ръкописа, тук няма да ги изброявам — числото е голямо.⁶ Ще пристъпя направо към изброяване на новоиздирените или доуточнени негови ръкописи, които сега са ми известни.

1. *Требник*. Съхранява се в библиотеката на Музей „Рилски манастир“, № 2/4. За него става дума в книгата ми „Съвременници на Паисий“ (ч. I, 1963, с. 94—95), където е представен като един ръкопис. Обаче при по-внимателното преглеждане на книгата се оказа, че тя се състои от четири отделни ръкописа, еднакъв формат, всичките на еднаква хартия, всяка от тях с нова пагинация, после заедно подвързани. Притурени са и листове, писани от монах Яков от Рилския манастир. Има общо 196 листа малък формат, по началните девет празни листа има разни приписки.

Книгата се състои от следните Никифорови ръкописи:

а. Требниче (л. 10—70): *Въгледанѣ на сѣа книжница*: Чин на освещаване на свещенически одежди; Чин на благословение на служебни църковни съдове; Чин на благословение на нов кръст; Чин на благословение иконата на Богородица — всичко девет чина. Най-дълъг е чин последование на малката схима (л. 40—70).

След оглавлението на л. 10 об Никифор е оставил приписката: „Написа са сѣд кни-
жца бо сѣй ѿвѣстѣ Рылскы въ лѣто ѿ Хрѣта аѹдн. [1768], мѣца маѣа кн. [28], пре-
нгвѣмена Клеѹпа іеромонаха рѣкою многотѣшнаго Никифора монаха грѣка. (думите *Ники-*
фора и *грѣка* са зачертани).

На л. 70 след последованието той пак написал: „Конаць и бг8 слагєѡ.“

Рѣкою Никіфаръ грѣшный."

б. Никифор отново пише на листове 77—137, с нова негова пагинация $\overline{\text{A}}$. — $\overline{\text{AE}}$. листове: *Послѣдѣданіе нехѣднѣе монахѣвъ* (чин за погребение на монах). На лист 138 об е неговата приписка: *Нписанъ сѧ сѧ книжница въ лѣта ѿ Адама зсѣѡ.* [7276—5508 = 1768] ѿ р^ѣтеа жс по плѣти б^ѣа слова аѿ $\overline{\text{A}}$ ѿѿ. мѣца *октомѣрія* т. дѣнь.

КОНЕЦЪ И БГЪ СЛАВА.

Листове 139—141 са останали празни.

в. Третият ръкопис на Никифор обхваща листове 142—157: „Параканьє стѣмѣ ѿцѣ Іоаннѣ пѣстиннижитѣлѣ рускоуѣ.“ На л. 156 об след службата е написал: „Мѣши въ монасѣхѣ Никифоръ гдѣшній рѣкомъ.“

А^вψ^вз. [1767], МЦА АВГ^вСТА АА^в.

г. Четвъртият Никифоров ръкопис е на листове 157—173: „Матѣи съестъ закланнѣиѣ евангаѣи Василиѣ к' страждѣиымъ ѿ дѣмонѣи и на всѣкъю немощь“. Поместени са разни молитви от името на Василий Велики, но има означени и от името на Йоан Златоуст. Няма приписка от Никифор. Листове 174—196 са изписани от друга ръка, от по-късно време. Има и празни листове. На задната подвързйна корица е приписката: „Списъ се сѣѣ книжница въ стѣи ѡбитель Рымскѣи мнѣ Никифору монаху грѣшному е' лѣто 1773.“

Други приписки: „1812. Сѣа кнѣга на Захаріа іеромонахъ рнаскѣа ѡбѣтан, хариза мѣ а старец мѣ Фѡдосіа іеромонахъ“ (л. 1 об); „Сѣа книжница Іакова іеромонаха, кѣпихъ а ѿ Никѣфора монаха къ лѣто аѢѡу. [1769-]“ (л. 1 об); „Знаю бѣди како ѡпечахмѣ Партенія іеромонаха соузъ дѡвоинника Антипа н папа ѿ ѡмѣ. [1808]. ианѡаріа 20.“

⁶ Б. Ангелов, Съвременници на Паисий. Ч. I. С., 1963, с. 87—101.

С., 1902, с. 33—34.

2. *Параклис за Иван Рилски*. Намира се в ръкопис с църковни песни, молитви и жития, писан през годините 1775—1778. Съхранява се в Софийската народна библиотека, № 1001. В края на книгата са притурени листове (69—90), на които Никифор е преписал: „Чѣны паракли прѣпѣныи ѿ ѿцѣ Іѡаннѣ Рылскѣмѣ пѣстиннѣжѣа.“⁸ Една съпоставка с други параклиси за Иван Рилски може да покаже доколко в този параклис има пасаж, написани от Никифор; в съчинението се срещат някои твърде лични елементи, подсказващи за пряка и здрава връзка с Рилския манастир. На л. 71 об започва „Н аѣіе канѣнѣ прѣпѣныи ѿ ѿцѣ“.

3. *Сборник с кратки разкази*. Намира се в Университетската библиотека на Софийския университет „Климент Охридски“, фонд „Редки книги“, № 23. Ръкописът не е запазен изцяло, липсват листове от началото и края — сега започва от л. мѣ. [42], а завършва с л. сѣ. (292); липси има и на други места в ръкописа. Ръкописът е много малък формат — 8,5+10,5 см, без приписки от книжовника, които вероятно са били на началните или крайните листове. Почеркът му определено сочи, че е писан от Никифор Рилски. Това е най-малкият по формат негов ръкопис, който познавам досега — удобен за носене в джоб и за четене по време на пътуване. В него са поместени много разкази, повечето от които са съвсем кратки. Например: Слово от Йоан Златоуст за посещаване на църквата, Поучение в памет на евангелист Марко, Слово от Йоан Златоуст за монаха Исак, Слово за свети Нил, Слово от Ефрем Сирий за суетния свят и за бъдещия съд, Слово от Петър Александрийски, Слово за епископ Касиан, Слово за разбойника, Чудо от свети Никола, Слово за стареца Серапион, Слово за смешника, който хулел Богородица, Слово от Дионисий Ареопагит, Слово за пиянството и покаянieto, Слово от Ефрем Сирий за четенето на книгите и др.

4. Към ръкопис № 1 / 26 (79) от сбирката на Рилския манастир — „Служба на Иван Рилски“ — Никифор Рилски е добавил четири листа (221 об — 224 об) поради това, че предишните листове в ръкописа от XV—XVI в. са били унищожени.

МИЛКО КОТЛЕНСКИ

Книжовникът Милко Котленски е познат със следните негови ръкописи:

1. Добавени листове към ръкописен псалтир от XVII в. (Софийска народна библиотека, № 463), понеже предишните листове били откъснати. Добавката е от 1747 г.

2. *Часослов от 1748 г.* Съхранява се в Църковния историко-археологически музей — София, № 1509.

3. *Часослов от 1752 г.* Намира се в Софийската народна библиотека, № 979.

4. *Часослов*, без уточнена година на написването. Сега е в Софийската народна библиотека, № 8/962.

Новоиздирено засега е само следното:

1. Подвързана руска печатна книга — четириевангелие, печатана в Лвов през 1636 г., която сега се намира във Варненския музей на Възраждането, № 904. Върху горната корица на книгата подвързвачът Милко е оставил приписката: „Даскалъ Мнако ѿ село Котель Да се знае въ лето ѿ рождество Х҃воу а҃мѣ. [= 1747] како си показуѣ сіе свѣдѣіе Х҃воу Настотѣлъ хаун Георги, хаун Денко, хаун Атанасъ.“⁹ Особено важна е тук думата *даскалъ*,¹⁰ която се среща за пръв път в познатите за него вести. По-късно, през 1752 г.

⁸ М. Стоянов, Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. III. С., 1964, с. 159—160.

⁹ П. Атанасов. Украинские кириллические старопечатные книги XVI—XVII вв. — Советское славяноведение. М., 1972, кн. 6, с. 76; Руски извори за „Неделника“ на Софроний Врачански. — Старобългарска литература. Кн. II. С., 1977, с. 202. По книгата има и други приписки.

¹⁰ Заслужава да се посочи, че думата *даскалъ* се среща много рано в наш ръкопис от 1313 г.: „и даскала ми бог да прости попа Грьда. . .“ (И. И в а н о в. Български старини из Македония. С., 1931, с. 104).

той е вече свещеник, както се вижда от бележката му към Часослова от 1752 г. (Софийска народна библиотека, № 979). При даскал Милко (по-късно свещеник) вероятно е учил поп Стойко (Софроний Врачански), което определя извънредно голямата прилика в почерка на двамата наши книжовници. Почерците им толкова много си приличат, че може да заблудят изследователя на делото им, може понякога погрешно да бъде определен даден ръкопис. Това особено важи за по-ранните Софрониеви ръкописи.

2. *Дамаскин*. Ръкописът се съхранява в Музея на Възраждането — Варна, инв. № 924. Писан е през 1761 г., има 104 листа малък формат. Поместени са слова, жития, апокрифи. Подвързан — дъски с орнаментирана кожа. На л. 2 об е приписката на книжовника: „Записѣхъ си сѣа дамаскина на мѣа генаріа въ лѣто ѿ създање вѣсего мнра ѿ Адама зсѣа [7269—5508=1761], въ лѣто ѿ рожѣсто Х҃во ѿ повѣпльщеніе г҃ъ нашъ Іс҃ Х҃с҃ ѿ чистѣа дѣца Мл҃гѣа манка г҃а нашего Аѡѡѡ [1761], каѡѡѡ слово іа.„ Името на преписвача не е означено, но по почерка на книгата, по оформлението и графиката на гореприведената приписка установявам, че тя е писана от Милко.¹¹

3. *Часослов и дамаскин*. Ръкописът се съхранява в Народна библиотека „Иван Вазов“ — Пловдив, № 347. Липсват листове от началото и края му — сега има 257 листа, малък формат (16×10,5 см). Часословът и добавките към него свършват на л. 150. На листове 151 об—243 об е поместено „Слово за второто пришествие“ от Дамаскин Студит. На листове 244—257 са дадени разни мъдри мисли, кратки поучения, мисли за жените и др. На л. 103 об е отбелязана памет на Петка Търновска под 14 октомври, а под 19 октомври е означена памет на Иван Рилски (л. 104 об). За този ръкопис първо известие в нашата наука направи Донка Петканова. Тя пише: „Сборник № 347 (неописан). Съдържа едно Дамаскиново слово и часослов. По почерк прилича на котленските ръкописи от XVIII в.“ А под снимка от ръкописа уточнява: „По почерк сборникът се свързва с ръкописите на Софроний и неговия съвременник Милко от Котел.“¹² Подобно схващане изказва и Красимир Станчев, който дава подробно описание на книгата.¹³ Наистина палеографските и езиковите особености на ръкописа определено го свързват с котленската книжовна школа. Съпоставката на ръкописа с други познати ръкописи на Милко Котленски дава пълно основание да считаме, че и той е дело на книжовника Милко от Котел, учител в книжовните занимания на поп Стойко, бъдещия епископ Софроний Врачански, в книжовните занимания на които има много общо — съдържание на създадените от тях ръкописи, почерк, украса, оформление и пр.

СТОЯН КОВАНЛЪШКИ

Досега Стоян Кованлъшки е познат със следните негови ръкописи:

1. Препис на Паисиевата „История славяноболгарская“, направен през 1783 г. Сега е в Софийската народна библиотека, № 369.

2. Дамаскин, писан през 1796 г. Намира се в Ленинград — Библиотека на Съветската академия на науките, ф. П. А. Сирку, № 13. 6. 16.

3. Дамаскин от 1799 г. Съхранява се в Библиотеката на Румънската академия на науките — Букурещ, № 683.

4. Упътвания за евангелските четива. Притурени от него ръкописни листове към руска печатна книга от 1752 г. Листовете той е преписал през 1792 г.¹⁴

Към тези познати книжовни прояви на Стоян Кованлъшки засега мога да изнеса само следната нова вест:

¹¹ Кр. Станчев, Тр. Банков. Славянските ръкописи в Музея на Възраждането — Варна. Старобългарска литература. Кн. 4. С., 1978, с. 106—109.

¹² Д. Петканова. Дамаскините в българската литература. С., 1965, с. 243—244.

¹³ Кр. Станчев. Опис на славянските ръкописи в Пловдивската народна библиотека „Иван Вазов“, постъпили след 1920 г. С., 1982, с. 31—35.

¹⁴ Б. Ангелов. Съвременници на Паисий. Ч. I. С., 1963, с. 119—125.

Сборник от 1784 г. Намира се в Окръжната библиотека — Велико Търново, № 5. Не е запазен изцяло — липсва края, сега има 81 листа малък формат. Книгата е подвързана. На задната подвързийна корица е прилиската на книжовника: „Сѣа кнѣжца испѣса и повѣрза поѣпъ Стоѣнь ѿ село Квѣалнакъ е' аѣто ѿ Хѣа аѣпѣа. [1784], е' мѣа маѣа.“ По страниците на книгата има и други бележки, най-ценна от които е от Душко Граматик: „Аа са знан сѣа слоко да е писал Аѣшкѣу граматикѣ ѿ село Чѣлюница, къ аѣто ѿ Хѣа аѣпѣа, [1784] е' мѣа маѣа.“ Ясно е, между двамата книжовници е имало дружба. За този ръкопис първо известие дава Иван Снегаров.¹⁵ Съдържа житие на свети Георги, житие на Василий Велики, Слово за преподобна Теодора и Теодорини митарства (20).

РЕЦЕПЦИЯТА НА БЕНДЖАМИН ФРАНКЛИН В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Франклин е една от най-ярките личности не само на американския, но и на европейския XVIII в. Макар и самоук, той достига до върховете на тогавашния научен и политически живот и има правото да си позволи нелишената от известна суетност бележка, че е стоял пред петима царе, „и дори съм имал честта да седна с едного“¹. Но в областта на литературното творчество той едва ли е сред най-големите „по абсолютна стойност“ във „века на Волтер“. Франклин умира през 1790 г., когато Гьоте е вече на 41 години, а Байрон — на две. Като че ли законът за последователността в развитието е по-непреклонен при художественото, отколкото при научното творчество. И Франклин, чрез „Алманах на Бедния Ричард“, а в не по-малка степен и чрез мемоарите си, се *приближава* до същинската художествена словесност — в това е неговото значение за историята на литературата. „Бедният Ричард“, макар да е обрисван само в общи черти, днес, както и преди, остава за нас първият популярен, вечно жив и неповторим герой на американската литература.“² Същото важи и за другия, фактическия герой на творбата — татко Абрахам, който е „повече от интелектуално упражнение“³.

И може би има само частично право твърдението, намерило място в цитираното коментарирано издание на Франклиновите автобиографични творби, според което съществува немалка доза ирония и дори пародия на автора спрямо героите, спрямо проповядваните добродетели и дори спрямо себе си. По-вероятно е Франклин да се е почувствувал принуден да слезе до нивото на своите читатели, забравяйки себе си и някои свои разбирания, от което произтича популяристичната на творбата сред най-широките читателски слоеве; това обяснява и появата ѝ у нас.

Г. Гачев сравнява Франклин с П. Берон, като открива при тях „сливане на два различни по време потока: съвременното прогресивно развитие на световната цивилизация и стадия, който по това време преминавал неговият народ“⁴. Изглежда, възрожденските ни книжовници интуитивно са доловили това сходство, както и стимулиращите българската литература въздействия, които предлага превеждането на Франклиновите творби. При прехода от стара към

¹⁵ Ив. Снегаров. Исторически вести за Търновската митрополия. — Год. Соф. унив., Бог. фак., т. XX, 1942—1943, с. 104—105.

² Б. Франклин. Мемоари. С., 1966, с. 83.

³ Литературная история Соединенных штатов Америки. Т. I. М., 1977, с. 150.

⁴ Benjamin Franklin. A biography in his own words New York, 1972, p. 153.

⁵ Г. Гачев. Ускорено развитие на културата. С., 1979, с. 506—507.

нова литература у нас, когато се подготвя възникването на новата ни белетристика, Франклин става изненадващо популярен, и то точно с тези творби, които лежат в основата на художествената проза на САЩ. През 1837 г. Гаврил Кръстевич издава „Мудрост доброго Рихарда“ — превод на Франклиновото извлечение от „Алманах на Бедния Ричард“ — календар, излизал през периода 1733—1758 г.

В мемоарите си американският просвещенец представя възникването на идеята си за тази творба и нейното възприемане: „В 1732 г. за пръв път издадох моя календар под името „Ричард Сондърз“; той продължи да излиза около двадесет и пет години и обикновено бе наричан „Календарът на Бедния Ричард“. Стараех се да го направя едновременно и забавен, и полезен, и благодарение на това започна така да се търси, че ми носеше значителна печалба, тъй като продавах по около 10 000 бройки годишно. И понеже видях, че се чете от всички, че в цялата провинция почти няма селище, където да не се намира, сметнах го за подходящо средство за разпространяване на просветата между простите хора, които едва ли купуваха никакви други книги. Затова запълвах всички малки свободни места, които се срещаха между паметните дни в календара с пословици, главно такива, които подтикваат към трудолюбие и пестеливост, като средство за сдобиване с богатство, а следователно и с добродетелност, защото за един човек в нужда е по-трудно да постъпва винаги честно, или (да използваме една от тези пословици) „не е лесно празен чувал прав да стои“.

(Това е преводът на С. Флорин от 1966 г.; Г. Кръстевич предава пословицата по-сбито — „мачно е празен чувал да стои прав“, Н. Първанов — „Известно йе, чи йе тежко йедна празна сакуля да стои права“; Славейков — „Мъчно е. . . да изправиш празно вретиче“. Цитираните варианти представят изненадващото разнообразие на решенията, с които оперират първите ни преводачи. При това, както е известно, пословиците са един от най-сериозните проблеми пред преводачите. Още повече, когато са събрани от най-разнообразни източници, с различна географска и хронологическа ориентираност, което ще рече и носители на различни светогледи. Установено е, че само 10% са оригинални, Франклинови.⁵ Но нека се върнем към разказа на автора за възникването на творбата.)

„Тези пословици, в които се съдържае мъдростта на много векове и народи, събрах и подредих в нещо като свързана беседа в началото на календара за 1757 г., нещо като обръщение на мъдър старец към хората, събрали се на една разпродажба. Всички тези пръснати съвети, събрани така в един фокус, произвеждаха по-силно впечатление. Това съчинение получи всеобщо одобрение и бе препечатано във всички вестници на колонията, в Англия го издадоха във вид на плакат за закачване по домовете, два превода бяха направени на френски, а духовенството и благородниците го купуваха в големи количества, за да го раздават безплатно на бедните си енориши и наематели на земи. Понеже то се обявяваше против безполезните разходи за чуждестранни излишества, някои хора мислеха, че в Пенсилвания то оказва известно влияние за все по-голямото изобилие на пари, което се наблюдаваше в течение на няколко години след обнародването му.“⁶

Днес ние можем да се съмняваме дали съчинението на Франклин „The Way to Wealth“ превеждано у нас като „Искусството да стане човек богат“ (Н. Първанов), „Способ за обогатяване“ (Славейков) или „Път към облагодаряване“ (Л. Йовчев) е способствувало за благоденствието на Пенсилвания, но неговата общоевропейска популярност е несъмнена. Нека допълним, че то със закъснение от около двадесет и пет години завладява и Русия пак под различни заглавия: „Как благополучно век прожить. . .“, „Ручная философия. . .“ и др.⁷ Във Франция е популярен пък вариантът „Bonhomme Richard“. Особено ценни за нас са признанията на Франклин в цитирания откъс от мемоарите му за „нелитературния“ характер на възникването, възприемането и разпространяването на творбата, както и спонтанната поява на елементи на художественост. Подобен път не е чужд и на българската литература, и на българските преводи от епохата. Именно съответната на културното ни ниво от началото на XIX в. „нелитературност“ предопределя популярността на творбата у нас.

⁵ Вж. Р. Иванов. Франклин. М., 1972, с. 82.

⁶ Б. Франклин. Мемоари. . ., с. 102.

⁷ Вж. М. И. Радовский. Вениамин Франклин. М., 1976, с. 249 и сл.

За интереса към превода свидетелствува Илия Блъсков, който като че ли се състезава с Франклин по дълго издаване на календари и дори има известна преднина — неговите излизат двадесет и шест години (1871—1897), макар и не съвсем редовно. В спомените си, друга близост с прославения американец, той пише: „Ясният език, както и интересното съдържание на тази книжка, още и малката и цена, всекниго привличаха да си я купи, да си я има и прочита. По лицето начитащите са забелязваше колко дълбоко разбираха полезността на подобни книги: гледаш го задълбочен чете с внимание мъдростите на Рихарда, мъчи се, ако е възможно, да ги запамети; затвори книжката и с едно благоговение ще я скъта в пазвата си. И наистина тази книжка заслужаваще вниманието, почитта на тогавашните четци, които съзираха в наставлението ѝ нещо по-горе от тогавашните техни наставници.“⁸

Доколкото може да се съди по цитираната „Биография на Франклин по неговите думи“ и поместения в нея почти пълен текст, Г. Кръстевич превежда доста точно, особено като се има пред вид, че ползува френско издание. Неговата „Мудрост доброго Рихарда“ от 1837 г. е първата светска преводна книга, приближаваща се до белетристика. И същевременно още близка до традицията. Поместеното на заглавната страница обяснение за появата на книгата „от француският на словено-болгарският наш език преведена от Гаврила Кръстевича Котляница настоянием же и иждивением Райна Поповича ж. на свят издана“ не може да не предизвика асоциации със средновековните творби, чиито автори обичат да изтъкнат получената духовна подкрепа, изтръгнала ги от „ленността“. Например Константин Преславски изповядва в предисловието към Учительно евангелие: „... Поради това и аз, скромният Константин, като се уверих в това от твоите молби, брате Науме, и от казаните по-горе заповеди, преклоних ся пред твоето смирение.“⁹

Споменаването за участието на Р. Попович не е голяма декларация, нито само благодарност за финансовата подкрепа. Осемнадесетгодишният преводач, по това време ученик в Цариград, се съветва редовно чрез писма със своя бивш учител. В продължение на години „Мудрост...“ присъствува в тяхната кореспонденция. Превел „като за игра“¹⁰ творбата на Франклин, Кръстевич се гордее със своя опит, но с годините възгледите за нуждите на българския народ еволюират. И през 1844 г. той пише на Попович: „И во истина види ми ся, чи нема по-добри и по-лезни книги да дадем днес на българите, освен исторически“ (с. 189). И съобщава, че „превозжда малко по малко от френски „История на американското откритие“ на Йоаким Кемпе. Доколкото ми е известно, този превод не е публикуван. Едва през 1875 г. П. Кисимов издава същата творба. Цитираното писмо на Кръстевич обяснява защо той не продължава с преводи на художествени творби. То свидетелствува и за верността му към „американската тема“, към която след него се насочват и други книжовници. Същевременно трудът на М. Балабанов и цитираната в него кореспонденция отхвърлят възможното предположение, че и някои от по-късните издания на Франклиновата творба са дело на Кръстевич.

Докато сходството с традицията, съдържащо се в споменаването на духовния подбудител, е все пак формално, същото не може да се мисли за определено проповеднически характер на поведението — една не по-малко стара традиция. Значителна част от творбата (единствено липсващата на подходяща мерна единица пречи да се изрази това цифрово) представлява низ от поучителни афоризми, вложени от Франклин в устата на Ричард. Те са достъпни за българския читател благодарение на солидната средновековна проповедна традиция, продължена и в учебникарската книжнина, традиция, която тук въздействува каталитично за появата на новото. Чрез нея се въвежда петрадиционното в сюжета, в композицията, в мирогледа. Единството от познато и непознато, прибавено към житейската проблематика, е карало читателя по-упорито, отколкото преди да се мъчи да запамети именно „Рихардовите“ афоризми, за което свидетелствува и Блъсков.

⁸ Ил. Блъсков. Спомени. С., 1976, с. 128.

⁹ Цит. по Христоматия по старобългарска литература. С., 1974, с. 47.

¹⁰ Вж. М. Балабанов. Г. Кръстевич (народен деец, книжовник, съдия, управител). С., 1914, с. 124.

От гледище на ролята на преводите за развитието на белетристиката са важни началните опити за създаване на персонажи в „Мудрост доброго Рихарда“. На първо място споменатия Абрахам—Аврам, който фактически припомня пословиците. И стигаме до един друг интересен момент в книгата — тя *повествува*, има наценки на сюжета. Наистина той е съвсем елементарен, може да се предаде в едно изречение съвсем пълно: Героят (подразбира се, че това е самият Франклин) попада на разпродажба и чува стареца Аврам (името неслучайно е библейско) да говори на хората, проповядвайки им пестеливост; те го слушат, съгласяват се, но не се възползват от съветите му. Две са основните събития: разговор, в който се научават мъдростите на Рихард, и ефектът (отсъствието на ефект) от разговора. Разбира се, така се премълчава предисторията, а именно, че пристигналият двадесет и пет години е издавал календари с житейските мъдрости, които сега чува, но това е отклонение, което не е свързано със сюжетната линия.

И така основното в съдържанието на „Мудрост...“ е проповедта с всички изменения, следващи от новите времена, от буржоазния мироглед, светската насоченост, а и от протестантския (най-общо казано) строй на мислите на Франклин. Макар и преводна, творбата в това отношение напълно се свързва с домашната традиция, при това не само на средновековните, но и на възрожденските творби, приближаващи се до белетристика от нов тип — „Житие и страдания грешного Софрония“, диалозите на Неофит Бозвели, които през 1837 г. още не са написани, в по-общ план — и с Паисий. Отново срещаме проблема за ефекта от проповедите, познат ни от дамаскинарите, начело с Йосиф Брадати, от Софроний. . . При това липсва мистичната вяра в абсолютната сила на словото — слушателите *не* изпълняват препоръките на проповядващия, купуват неща, които той смята, че не са им необходими. Но, от друга страна, както видяхме, в мемоарите си Франклин е склонен да вярва в силата на своите проповеди. А и във въвеждащата част разказвачът споделя: „Това мя поздрави малко и мя увери чи, не токо не ся уничтожаваха списанията ми, но бяха и малко на почит сред народът.“ Фактически, за да потвърди това, Франклин разказва историята. На противоречието се обръща малко внимание, жилава е увереността в правотата на делото, пък и потвърждения за това действително има.

Не може да не потърси обяснение за извънсюжетното въведение. Първо то доказва (или имитира доказване) на достоверността на случката, второ — запознава ни с разказвача и предисторията, съдържа необходима информация. Доказването на достоверността е много често срещано явление, при това обикновено в предговор или въведение, за ранната ни белетристика, а така също и за западноевропейската просветенска проза.

След Кръстевич Никола Първанов превежда същата творба, сега от немски (в. Македония, г. II, бр. 21 и 22, 1868). В неговия текст липсва началото, започва се от търга, повествованието е стегнато, името на Рихард се среща само един път, и то чак някъде около средата на творбата. Появяват се и някои чуждици, непознати на читателя, които въвеждат непознати за него понятия, но пък се приближава до оригиналното заглавие. Всичко това едва ли може да служи за база на по-сериозни изводи, тъй като е практически невъзможно да се установят източниците, които нашите преводачи ползват, а съвсем не е сигурно, че немските и френските варианти стриктно следват английския оригинал.

Изданието на в. „Македония“ е интересно и с биографичната бележка за Франклин, която Първанов вероятно също превежда. В нея животът на бележития американец е предаден сбито, споменава се откриването на гръмотовода („громоводний одвод“), дипломатическите му мисии в Англия и Швейцария (но не и пребиваването му във Франция), книжовните му занимания, за които се дава оценка, характеризираща в по-голяма степен автора си, неговата ценностна система, отколкото обектът: „Неговите списания съдържат едно такова благо за мъдростта в живота, щото от истина надлежат при най-отличните от тоя род. Нарочно са Хубави и изрядни поученията на бедний Рихард, щото заслужават да се знаят във секоя фамилия. Това, щото се обнародва, е най-важното от тях.“ Освен претенцията за компетентност, която едва ли е основателна, последното изречение съдържа и указание за подбора на преводача. Все още сме далеч от представата за художествената творба като нещо неделимо. Даже като че ли със секуларизацията на литературата тя се отдалечава от подобно разбиране. Затова свидетелства и непрекъснатото „сксяване“ на разглежданата Франклинова творба в последователните преводи.

Едностранината оценка на Франклиновото дело ясно посочва с кое то е най-близко на българина от епохата на Възраждането. Показателен за развитието на възрожденското естетическо мислене е зараждащият се интерес към чуждия автор. За сравнение нека припомним известния факт, че преписвачите на Паисиевата история споменават твърде малко за нейния автор, а Хр. Павлович напълно го забравя в своя „Царственик“ от 1844 г. Доколкото ми е известно, поне до 70-те години Франклин е чуждестранният светски писател, на чиято личност е отделило като че ли най-много място. Може би защото това, което се публикува, има определен автобиографичен елемент, а автобиографизмът е един от пътищата за възникване на новобългарската белетристика.

На другата година в „Македония“ издава анонимно на два пъти Франклиновата творба. На страниците на вестника (бр. 28 и 29 от г. III, 1869) под заглавие „Способ за обогатяване“ отделно „Сиромах Богдан, или способ за обогатяване. Книжка много поучителна за народа“, отпечатана, както е отбелязано на корицата, „в печатницата на в. „Македония“. Както предполага М. Стоянов, преводач е Петко Славейков. Интересно е, че през същата година се появяват още две творби с американска тематика, заявена дори в заглавието. И двете са свързани с П. Р. Славейков, той ги издава, а като преводач е посочен Н. Михайловски. Това са „Черти от американския живот“ и „Белият папагал, или сцени от американския живот.“

Двата текста на „Способ за обогатяване“ са еднакви, с незначителни редакционни уточнения в книжката. По сюжетни рамки изданията от 1869 г. се покриват с варианта на Кръстевич, но са претърпели известни промени по линията на побългаряването. Абрахам—Авраам тук се е превърнал в Иван, а Ричард — Рихард — в Богдан, като името му се споменава порядко между пословиците. В замяна на това разказвачът един път се позовава на Хитър Петър. Не се посочва, че е превод, нито откъде се заема. Авторът (Славейков) не може да не е познавал превода на Първанов, а може би и на Кръстевич, но би могъл и да използва друг текст. Превеждано е по-свободно, но без белезите на побългаряването. На три места поговорките са оформени като стихове¹¹ — две четиристишия и едно двустишие:

Рано си ляга пред вечер тъмний,
Рано и става преди да се съмни
Тоз, който иска да си достави
Имот, богатство и ум, и здравие.
Който на надеждата ся подпира
Той най-после от глад умира:
Няма без труд, няма добра дялба,
Без работа няма ни печалба.
Трудолюбие то всякой дълг отпъжда,
А помайването дългове навъжда.

Използването на стихове, някои особености на озаглавяването и на стила могат да послужат като потвърждение на тезата за авторството на Славейков, но затова е необходимо едно по-детайлно разглеждане на поезията му от около 1869 г. Съставителите на неговите съчинения не включват в тях „Сиромах Богдан“, нито цитираните стихове. За същата година са привлечени не повече от шестдесет стиха от осем малки стихотворения, повечето от „Кратка читанка“. Както по поетичните си качества, така и по дидактичния дух те не се различават от стиховете в „Сиромах Богдан“. Така че, ако се докаже Славейковото авторство, би могло да се потърси и коренът на тази прилика...

В „Сиромах Богдан“ са извършени и някои промени на композицията. Авторът се е постарал да раздели на части и подреди „проповедта“, която действително не е много организирана при Франклин. Прибавени са и „Съвети към млад търговец“, текст, близък до прагматизма на Франклиновата творба. Той представлява няколко коментирани максими, дадени в курсив. Те обаче са лишени от всякаква близост с белетристиката. Синтактическата им конструкция се повтаря. Ето две от тях: „Помни, че времето е пари.“ „Помни, че честта е пари.“

¹¹ За вмъкване на стихове в преводен прозаичен текст вж. Д. Л е к о в. Преводите в литературния и обществен живот през Възраждането. — Литературна история, 1979, кн. 5.

И това издание не е минало без биографични бележки за Франклин, поясняващи „следующата приказка“, т. е. самата творба. Характерното тук е, че бележките по-скоро коментират творбата, отколкото да представят автора. Така са избягнати неточните постановки на Първанов, като в замяна се достига до нещо по-ценно: „Сиромах Богдан“ е престорено име по подражание на онова, което Франклин бе наднал на себе си в тази приказка: „Макар и на най-ниско ниво, тук вече съществува представа за преобразуването на действителността в художествена творба. И това преобразуване се декларира пред читателя, смята се, че той е дорасъл да го разбере.

Може би крайната точка в трансформирането на „мудростите“ по посока на „сбиване“ се наблюдава в „Летоструй, или къпний календар за простата година 1871“, издание на Хр. Г. Данов, редактирано тази година от Й. Груев. Без да се посочват преводач и източник, тук са поместени „Мъдри изречения от Франклина“. Това са все „Рихардовите мудрости“, но извадени от контекста им и подредени една под друга без връзка помежду им. Може би защото преводната и оригиналната белетристика вече са укрепнали, елементарната повествователност на Франклиновата творба не се смята за необходима и издателят лесно се е освободил от нея. Но лишени от нея, от конкретната обстановка, в която са произнесени, пословиците, не без участието на преводача, звучат по-сухо, а и по-неясно. Нека цитираме само споменатата по-горе мисъл за празния чувал. Тук тя е формулирана така: „Празен цедилник (отварник) мъчно стои прав.“ Струва ми се, че в този му вид той трудно може да доведе читателя до мисълта на Франклин за лесно уязвимото достойнство на бедния човек.

В съответствие с рационалистичния мироглед на преводача са оформени и бележките за автора. Единствено тук се споменава един важен момент от биографията на Франклин — „той стоя посланик при Французский двор от страна на Американската република“. Неусетно навлизат и нови термини. „Спасител“ е изместен от „дръжавен човек“ и „наблюдател на естеството“. Към откриването на гръмоотвода се прибавя, че Франклин „пръв доказва, че светкавицата не е друго, а само електрическа искра“. Т. е. приложно-научното се мотивира с фундаментално-научното, двете сфери са разграничени. Това подсказва за съществени изменения в мирогледа на автора на бележките.

Някак си също така рационалистично, научно е представено и художественото му творчество: „Като философ той изучи нравствеността у себе си, като я прилагаше на своя живот... От него са останали много пословици и мъдри изречения, от които, избрани няколко, ние предлагаме на нашите четци.“ И още нещо ново, но което малко по-късно списание „Читалище“ ще акцентува. В по-ранните преводи Франклин се възприема преди всичко като нравствен пример. От „Летоструй“ читателят разбира, че „той много спомогна за освобождението на Американските съединени държави“ — един допълнителен мотив за симпатиите на българите. Като израз на тези симпатии в рубриката „Сбирщина от разни любопитни работи“ „Летоструй“ информира, че „най-богатият на сегашно време не е нито крал, нито някой цар, но един фабрикант американец“ (Ротшилд). Внушава се въпросът — дали не се дължи на националната свобода това богатство, както и „една от най-големите работи на наше време“ — „железница от Атлантическия океан до Тихия океан“, за която също четем в „Сбирщина...“.

Творбата на Франклин явно е произвела много силно впечатление у нас през Възраждането. Това обяснява появата на поредното издание през следващата година (сп. Читалище, г. II, 1872, кн. 13). Преводачът не е посочен, но вероятно е Лазар Йовчев, главен редактор на списанието по това време, въпреки че и това не е посочено на корицата. Вариантът е близък до този на Кръстевич. Под линия отново има редакционна бележка, в която се дават най-сбити данни за Франклин и се твърди: „Мисля, че то (съчинението на Франклин — бел. Н. А.) е превозвано на Българский, но ний не сме го виждали на языка си.“ Трудно може да се повярва на това. По-вероятно е редакцията да е знаела за предишните издания, но да е искала чрез припомнянето на една изключително популярна за времето творба да въведе читателите в започващата да излиза скоро след това (от бр. 16) „По историята на Съединените щати“ от француският писател Лабуле. Статията се разгръща нашироко, в девет книжки. В началото се пояснява, че тя представя интерес, „защото американците съ са прикоснали до нас и до нашето отечество от мно-го страни...“.

В контекста на активността на протестантските мисии това е вярно. Вярно е, че „Читалище“ публикува по това време обширна статия за „Иван“ Хус и Мартин Лутер. И все пак защо именно историята на САЩ? Русия, Сърбия, а дори Австрия и Франция са се „прикоснали“ до българите в много по-голяма степен. За нас, а вероятно и за читателите от епохата отговорът е ясен. Историята на САЩ, представена в „Читалище“ докъм 1782 г., е фактически историята на Войната за независимост — ето я голямата допирна точка, „прикосването“ с нашето отечество. При това Портата едва ли би могла да възрази срещу подобна опосредствувана промяна на жаждата за национална независимост.

Нещо повече. В мъчителните преговори между метрополия и колонии, представени доста обширно в „По историята на Съединените щати“, се съзира и умерената позиция на обществениците среди, групирани около списанието. Техният идеал в известен смисъл е именно Франклин, по-старият и все пак по-умереният, а не Вашингтон или Джеферсън. И именно на Франклин, при това популярен у нас като „списател“ и „философ“, се набляга в „По историята. . .“, той отново се посочва като нравствен пример. Това е може би най-яръкият случай, поне на територията на преводите, в който се проявява характерното за Възраждането ни преплитане на нравственост и политика.

Като косвена подкрепа на изказаното предположение нека си припомним, че немного отдавна, пак на страниците на „Читалище“ (г. II, 1871, кн. 3), Л. Йовчев публикува известната си статия „Интернационал“ — пример най-малкото за широтата на политическата му информираност по това време.

С това не се изчерпва интересът към Франклин, проявен по страниците на сп. „Читалище“. Пак по време на Л. Йовчев и в негов превод е поместено и едно писмо на великия американец — образец на епистолярната проза; то е близко по проповедническия си характер до „Бедния Ричард“ (г. I, 1871, бр. 21). В него авторът споделя свое детско преживяване, свързано с възхищението и разочарованието от една свирка. Тръгвайки оттук, от една кратка история, той достига до капитални изводи по отношение на човешкия менталитет, откривайки повсеместно желание за самоизтъкване, проявяващо се в амбиции, алчност, сладострастие, тщестлавие, суетност. По неговите думи всичко това е „придаване прекалено голяма стойност на пищялката“. „Най-после разбрах, че най-голямата част от злосчастията на човешкият род дохождат от кривите оценки, които хората си съставяват за стойностите на нещата, и от това, че дават много за пищялките.“ Като оставим настрана житейската мъдрост тук, която несъмнено за нас е много по-актуална от „мудростите“ на Ричард, не може да не се спомене отново предбелетристичният, проповеден характер на това частно писмо, което при това не е лишено от елементарна сюжетност. Това е може би второто, неосъзнато от преводача основание за публикуването му.

За това, доколко белетристичните елементи спомагат за популярността на разглежданата по-горе Франклинова творба, говори и един друг факт. През 1860 г. Тодор Шишков издава направения преди време от него превод на „Първа храна. . .“ от Карл Трайгот Тим. Може би, за да се разграничи от излезлия две години по-рано превод на Иван Чичи, който той критикува, Шишков вмъква в своята книга и „Нравственият кодекс Франклина (из Франклиновите записки)“. Това е в същност откъс от мемоарите, най-популярната им част, посветена на плана за самовъзпитание. За сравнение нека посочим, че почти същия откъс използва и Кръстан Дянков през 1981 г. в своята подборка на „Американски есета“. Известни са многобройни подражатели на Франклиновия план за „нравственото мое усъвършенстване“, но през Възраждането ни същият откъс не е издаван повторно, той няма съдбата на „мудростите“. Причината може би е в отсъствието на така нужния за епохата зародиш на белетристика.

През 1863 г. по страниците на в. „Съветник“ в няколко броя се появяват „Седенките на дяда Богдана“. Те завършват в бр. 27, въпреки че е означено „следва“. М. Стоянов предполага връзка с Франклин.¹² Името „Богдан“ отвежда към „Сиромах Богдан“ на П. Р. Славейков, който обаче се появява чак през 1869 г. При това „Седенките. . .“ са по-отдалечени от Франклиновия оригинал в сравнение със „Сиромах Богдан“, така че Славейковото авторство е малко

¹² Вж. М. Стоянов, Българска възрожденска книжнина. Т. I. С., 1957, с. 430.

вероятно, особено като се има пред вид, че по същото време неговата „Гайда“ остро полемизира със „Съветник“.¹³ Съставителите на Славейковите съчинения не привличат „Седенките“. И все пак категоричен отговор може да се даде само след подробен анализ на Славейковия белетристичен стил.

За съжаление рисковано е всяко категорично твърдение и относно връзката с Франклин. „Седенките на дядо Богдана“ явно не са превод, нито побългарен вариант на „The Way to Wealth“. Може да се предполага само евентуално въздействие. До 1863 г. на български език съществува само преводът на Кръстевич, който е сред сътрудниците на „Съветник“, но едва ли е способен на такова отдалечаване от оригинала, пък и езикът му е по-различен. А и неговите интереси, както бе дума по-горе, са вече в по-друга насока. Същевременно неизвестният автор може би е ползвал не оригинала, а някой от многобройните варианти на френски, руски или друг език — вариант, отдалечен от Франклиновия текст.

Същевременно през 1863 г. новата българска литература е извървяла немалък път. Публицистиката ни има своите завоевания, появили са се и първите повести. Това дава основание да се предполага и самостоятелен път към формата на „The Way to Wealth“, още повече, че през 1866 г. по страниците на „Гайда“ се появява и подобният Славейков цикъл „Дядо Дечо“.

Но какво все пак е дало основание на М. Стоянов да свърже „Седенките...“ с Франклин? Това е преди всичко най-общата сюжетна схема — мъдрец (в житейския смисъл на думата) проповядва на множество хора някакви истини. Типологически погледнато, „Седенките...“ са по-късна, по-усложнена форма. Докато при Франклин сюжетът се свежда до две случки, то при „Седенките...“ той е много по-разгърнат. Недоотпечатването, което не смущава читателя, подсказва и нещо друго: сюжетът е образуван чрез прибавяне на случки една след друга, като дори (с изключение на първата) те могат да разменят местата си. Например би могло първо да се говори за „доброволни учреждения под име: „Оздравявания“ (нещо от типа на застрахователно дружество) и после за „Дружеството“ (нещо от типа на кооперация). Забелязва се стремеж да се надхвърли проповедното, да се представят моралът и рекламираните социални институции сюжетно. Началото е проповедно — дядо Богдан разказва „забавни приказки, в които ще се скрие и един урок от висока нравственост и един промишлен и търговски курс...“.

Дотук новото само в този „промишлен и търговски курс“, който идва на мястото на религиозния морал, въпреки че историята, с която е представен, е стара. „Подведен“ от традиционната форма, един от героите предполага, че с това се завършва. Но той греши. Сюжетът продължава своето развитие: подтикнати от дядо Богдан, селяните решават на практика да реализират наученото. Събират се пари и подаръци за бедния Цвятко, един отива да ги занесе, Цвятко приема подаръците, но връща парите, понеже „приносът... го наскърбяваше, той знае и иска да работи, а не да проси...“, пратеникът се връща и т. н., за да може накрая Богдан да заключи: „Ний ще направим в селото си онуй, което правителствата правят в държавите си — „дружество“.“

Когато се акцентува върху по-сложния в сравнение с Франклин сюжет, това в никакъв случай не трябва да се приема като „качествено“ превъзходство на „Седенките...“ като художествена творба. Въпреки по-разгърнатия сюжет подлистникът на „Съветник“ е лишен от очарованието на народния здрав разум, близо до Франклиновите „мудрости“. При това героите на американския „списател“ не се възползват от проповядваната пред тях мъдрост, а това изведнъж прави по-интересно цялостното внушение, смекчава дидактизма... Открили възможностите на сюжетните отклонения, „Седенките...“ невинаги ги използват сполучливо. Встрани от художественото, по посока на журнализма ни отвежда отклонението, разказващо за работническо дружество в Северна Англия, при това с дълги финансови разяснения, с посочване на години и суми. Явно, то е взето от европейската преса, което пък свидетелства, че творбата е българската ѝ среда и герои е съставена на наша почва, като чуждото в нея е оставено небългарено. А цитирането на 1861 г., от която са последните данни за английското дружество, разкрива актуалността на „Седенките...“, публикувани през 1863 г.

И така със своята „икономическа“ проблематика, близка до някои трудове на Ив. Богоров, „Седенките...“ не са пряко свързани с Франклин. Но те разгръщат сюжетната схема, засвидетел-

¹³ Вж. и Г. Боршков. История на българската журналистика. С., 1976, с. 186—187.

стикувана у нас първо в „Мудрост доброго Рихарда“. Въпреки че не всички „новости“ имат художествен характер, то обективно посоката на развитие е към по-усложнени сюжети, от каквито се нуждае възникващата ни белетристика. Преминването от две случки към поредица от случки показва прехода към следващ етап от движението към белетристика. Наистина три години по-рано, през 1860 г., се появяват „Нешастна фамилия“ на В. Друмев, „Атаман болгарских разбойников“ на Л. Каравелов, а малко преди това — и „Отроков из рассказов моей матери. Поездка в виноградник“ на Василиаки Попович — творби, маркиращи началото на българската белетристика. Писани в чужбина, те са създадени не без цялостното влияние на една чужда среда и култура. Независимо от тяхната поява у нас се извършват процеси, насочени към създаване на белетристика. Една от базите за тези процеси е преводната литература, сред която немалко място се пада и на непретенциозната Франклинова творба, близка до българина освен с идейното си съдържание, но и с „предбелетристичната си“ форма. А и с ореола на борец за национална свобода, с който е обкръжен нейният автор.

Всичко казано дотук категорично отхвърля познатата теза, формулирана най-остро от Г. Гачев: „Английското и американското влияние се ограничавало с чисто мисионерска дейност: финансиране на преводите на Библията на български език.“¹⁴ Както се оказва, българският книжовник и преводач от епохата на Възраждането намира в лицето на Франклин подкрепа не само по отношение на нравствените си търсения, но и в художествените усилия, в политическите стремежи. Това от своя страна стимулира разнообразни преводачески решения, които като цяло подпомагат развитието на българската възрожденска белетристика.

ЗА ФУНКЦИОНАЛНО-СТИЛИСТИЧНАТА РОЛЯ НА АНТРОПОНИМИТЕ В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ТЕКСТ

(Наблюдения върху „Старопланински легенди“ от Йордан Йовков)

МАРГАРИТА СЛАВОВА, ЦАНКА РАШЕВА

Така поставена, темата обединява три понятия, с които боравят три филологически дисциплини. Ето защо на преден план изпъква проблемът за подхода, който трябва да държи сметка за функцията на антропонимите в художественото цяло от гледна точка и на стилистиката, и на ономастиката, и на литературната теория. Това е комплексен подход, продиктуван от природата на езиковите единици, които в своята речева реализация могат да получават особена стилистична натовареност и да участвуват активно в структурно-семантичната организация на художествения текст. За необходимостта от такъв подход говори З. Хованска: „Но само като преминем към разглеждане на по-големи отрязъци от речта, а още повече и на цялостната структура на художественото произведение, на нас ни е необходимо да комбинираме лингвистичните и естетическите аспекти на анализа.“¹ Подобно е схващането и на А. И. Ефимов, според когото, ако литературоведът, решавайки свои задачи, се обръща към езика на писателя и анализира речевите средства, то той е длъжен да бъде и компетентен езиковед-стилист.²

Но често в изследванията, посветени на въпроса за антропонимите в литературата, надделява или чисто лингвистичният подход, или пък явлението се откроява само на равнището на художествената реч (например публикацията на И. В. Ляхова „Имя собственное личное в художественном тексте и функция характеристики“ в „Сборник научных трудов“, изд. Московского государственного педагогического института иностранного языка имени Мориса Торреса. 1979, № 140).

¹⁴ Г. Гачев. Ускорено развитие на културата. С., 1979, с. 166.

¹ Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. Саранск, 1975, с. 314.

² Стилистика художественной речи. М., 1961.

Оригинално разглеждане на проблема за ролята на собственото име в „граматиката на разказа“ намираме в студията на лингвистиста Цв. Тодоров, където се правят аналогии между морфологичния модел на разказа като повествователен тип и частите на речта: собствено име, глагол, прилагателно.³

Въпреки интересните наблюдения върху природата на собственото име и неговите функции в структурирането на интригата идеята на Цв. Тодоров да се сведе формулата на разказа до съчетаването на едно име и един глагол и някои други идеи будят възражения поради формалистичния подход, който не държи сметка за идейно-духовните пластове на художествената творба.

Целта на това изложение е да се открие ролята на антропонимите в структурата и семантиката на художествения текст. Наблюденията се базират върху някои постановки на общата теория за собственото име (СИ) и намират доказателства в Йовковите „Старопланински легенди“. Изборът на Й. Йовков не е случаен, тъй като той е автор, който се отнася с особена грижа към имената на своите герои. В центъра на нашето внимание е разказът „Божура“⁴, като на места се правят съпоставки и с останалите творби от цикъла. Макар и твърде привлекателно като изследователска задача, цялостното му обхващане е невъзможно в рамките на една подобна разработка.

СИ може да изпълнява своята номинативно-идентифицираща функция при условие, че е известен носителят на името. Само тогава то има определено смислово значение за участващите в комуникативния акт, т. е. СИ ... ле е свързано с понятие (няма основна конотация), но може да има странични, допълнителни конотации (ако именуваният обект е достатъчно добре известен)⁵.

В художествената реч личните собствени имена (ЛСИ) също изпълняват номинативно-идентифицираща функция. Но това става при по-особени условия. Носителят на името (персонажът) е „непознат“ за читателя и „познат“ за автора (независимо дали това е изразено в текста). Става дума за онази дистанция, съществуваща между автора и героя, от една страна, и между героя и реципиента, от друга, при която авторът винаги е „по-близо“ до героя, „знае“ какъв е той и какво ще стане с него, а читателят узнава това при проследяване на повествованието.

За да може не само да назовава, но и да идентифицира персонажа, ЛСИ трябва да се свърже в съзнанието на възприемателя с най-съществените черти от характера на своя носител. Те се актуализират в различна степен в микро- и макроконтекста, като по този начин антропонимът изпълнява характеризираща функция.

В художествената литература своеобразна компенсация на „семантичната непълноценност“ на СИ се търси чрез т. нар. „говорещи имена“ — с ясна вътрешна форма. „Такива имена не са нужни (или не са задължителни) за основните герои, чиито характери се изявяват в хода на изложението — твърди Суперанска. — Но те са желателни за второстепенните и за лицата, оставащи „зад сцената“, служейки като своеобразен енциклопедичен минимум, необходим за въвеждането им в речевата ситуация.“⁶

Срещат се обаче случаи, когато главното действащо лице носи такова име, което „се доказва“ непрекъснато чрез поведението на персонажа, насочвайки към доминираща черта в характеристиката му (например в някои сатирични произведения; в детската литература), или пък „се разколебава“, за да подчертае сложната етико-психологическа същност на героя.

Антропонимът Божура в Йовковия разказ се появява още в заглавието. Това име-заглавие подсказва, че в центъра на повествованието е съдбата на жена, и загатва за нейната същност — жена като божур. Проникнали веднъж в света на разказа с неговите многопосочни пространствено-временни характеристики, започваме да опознаваме носителката на името през собствената ѝ гледна точка, през гледните точки на другите герои и макар и по-рядко, през гледната точка на автора.

³ T z v. T o d o r o v. La grammaire du récit. — In: Poétique de la prose. Paris, 1975.

⁴ Използван е текстът в III издание. С., 1939.

⁵ А. В. С у п е р а н с к а я. Общая теория имени собственного. М., 1973, с. 113.

⁶ Цит. съч., с. 287.

Когато Божура е в селото — между жените, децата, старците и младите цигани, тя е като ярко и омайващо цвете. Името Божура в семантичното обкръжение на словосъчетанията: „разцъфнала като дива шипка“, „жизнерадостна като овошките“, „пияна от слънцето“, „цвета на ябълката“, актуализира своята вътрешна форма. Това е изразено в текста чрез скороговорката, изградена върху етимологическа фигура: „Божуро! Божуро! Дай ни божур, Божуро!“ По такъв начин антропонимът зазвучава характеризиращо със следните конотации: *Божура* — „ярко цвете“, „жива хубост“, „лична мома“. Щедростта на природата се е изляла не само върху външността ѝ: „Големите черни очи. . . — гледаха *дръзко, дяволито*. Тя *тичаше* по съседните къщи, *размиваше* старците, *исраеше* с децата, *блачеше* след себе си въздишките и запалените погледи на младите цигани.“ *Божура* значи още „първично земна“, „необуздана“, „изненадваща“, „омагьосваща“.

Озовава се в друго пространство и по друго време — в двора на хаджи Вълко, до Ганаила, — Божура започва да се „оглежда“ в нея, *тя е Божура и не е*: „... при Ганаила ѝ се струваше, че иде като при равна“. Но Божура усеща дистанцията. През нейната гледна точка Ганаила е „бяла, бяла“, „хубава“, но „отпусната и ленива“, „отпусната и равнодушна“, „бяла кукла“; „Ганаила е господарка, Ганаила е богата“, „дъщерята на хаджи Вълка“. А самата тя до нея е „черна, като опушена с дим“, „циганка“. Това разграничаване е „снето“ и в името. Формалният показател (честотата на употребените антропоними Божура и Ганаила в целия текст) отбелязва йерархията между двата персонажа, което е подчертано и чрез заглавието. Но в неособствено-пряката реч на главната героиня Йовков последователно заменя името ѝ *Божура* или със серийна употреба на треголичното местоимение *тя*, или с перифразата *циганка(та)*, или прибегва до елипса на това ЛСИ, докато *Ганаила* в същия микроконтекст е с по-висока честота на употреба. Това води до разколебаване на семантиката, свързана с аелативното значение на антропонима Божура, до омаловажаване на допълнителните му конотации. А името Ганаила се натрапва и въпреки неясната си етимология зазвучава като синоним на „бяла кукла“, „хаджи Вълкова дъщеря“. Срещу двете перифрази на *Ганаила* в този микроконтекст се явява единствената перифраза на *Божура-циганка(та)* в следните значения: „черна“, „грозна“ до „бялата кукла“ и „човек от втора ръка“ до „дъщерята на хаджи Вълка“, „господарката“.

Опозицията Божура—Ганаила се гради и върху предварителната стилистична натовареност на лексемите. Божура е с ясен аелатив, носен от коренната морфема; пожелателно име, срещано сред народа. Ганаила е с неясен аелатив и с „ясния“ суфикс -ил(а), характерен за библийските имена (Гавриил, Михаил, Данаил). Тук Йовков е доловил разликата между Гана — народно, твърде разпространено, и Ганаила — необичайно, рядко. Допълнителните емоционално-оценъчни значения (конотациите), които имената получават в текста, са свързани и с тази маркираност.

Разколебаването в семантиката на името Божура подсказва, че героинята носи и друга същност, която то трябва да назове.

Божура открива достойнствата на красотата си, когато е далеч от Ганаила — до Василчо или на Куков вир. Пред Василчо тя умишлено се омаловажава, като сама се нарича циганка: „Василчо! — извика тя, — чебели чиякъ си. Зашо си биеш шега с мене? Аз съм циганка.“

Антиномията в двете сказуемни определения *циганка* и *чебели чиякъ* в пряката ѝ реч е привидна, тъй като в случая те имат амбивалентен характер. *Циганка* значи „бедна“, „никаква“, „от долен произход“, но и „дяволита“, „предизвикателна“, „с буйна кръв“. С такива конотации звучи това нарицателно име и в авторовата реч: „Цял ден *циганката* се тули в сянката на овошките и гледа през плета.“ А *чебели чиякъ* значи не само „богат“, „достопепен“, „господар“, но и „хубавец“, „с буен нрав“, „личен мъж“. По такъв начин Божура „заства“ наравно с Василчо, а името ѝ се обогатява с нов смислов компонент: Божура → циганка → жена с гореща кръв“, „пламенна жена“. Неслучайно тя безпогрешно разпознава Василчо, притаена до дуvara на Бончовия хан, защото ѝ го подсказва сърцето: „Черен, разлютен и лъснат от пот беше конят му, разпуснал черна грива, сам той беше млад, левент, с рус перчем под накривения калпак, с развени чепкени отзад. Ето, тоя беше Василчо.“ Представата си за красив, силен, истински мъж, достоен за любовта ѝ, Божура свързва с Василчо. Застова в думите ѝ и в мислите ѝ името му звучи галовно-интимно. Докато в думите на Жечевица, отразили предполагаемо гледната точ-

ка на Хадживълковия дом, на селяните, Василчо носи пейоративна отсянка: „Няма да го бъде, помнете ми думата. Не други, а хаджи Вълко ще даде дъщеря си на тогоз, пиеция Василча!“ Тук „пиеция Василча“ звучи в смисъл на „нехранимайкото“, „гурбетчията“, „недостойния за хаджи Вълковата къща“. Така умалителната форма на името дава различни характеристики на персонажа през различните гледни точки. Но то говори и за естетическата позиция на автора. От една страна — Божура, Ганаила, от друга страна — Василчо, а не Васил, Василий. Както и в разказа „През чумавото“ — Тиха и Величко *Дочкин*. Налице е тенденция Йовков да назовава героините си — „главните носители на човешкия чар в разказите му“⁷ — със звучни имена (вокални, с отворени срички), като избягва умалителната им форма — Рада, Пауна, Ганаила, Люца, Божура, Дойна, Димана.

В стремежа си да разкрие докрай красотата на Божура Йовков я отдалечава и от Василчо. Тя стои до него само в „огледалото“ на *Куков* вир — щастлива в един иреален свят, който съзира в гъбините на езерото. Значението на топонима се свързва с представата за самотност, дълбоко забвение, страдалческа участ („Ще се върне той на *куков* ден!“ — викат след Божура жените).

Оказва се, че у Йовков, който превръща дълбоките и многостранни проявления на човешката природа в централен проблем на идейно-естетическите си търсения, „говорещо име“, дадено на главен герой, не функционира единствено с ония еднопосочни характеристики, носени от апелативното му значение. Непрекъснато разколебавано, това значение губи своята доминантност и дава възможност на антропонима да се изпълва с нова семантика. Ето защо *Божура* — това е не само жена с омайваща, жива хубост, но и сърцата, всеотдайна и в любовта, и в омразата, с дълбока, красива душевност. Така и в „Шибил“ *Рада* значи „млада, хубава“, „жизнерадостна“, но и „лош знак“, „полчиба“, „жена с хубост, която убива“. Текстовото поведение на някои „говорещи имена“ от цикъла изолира характеристиките, които се подават от апелатива им, като същевременно тези имена могат да зазвучат с коренно противоположен смисъл, например Драгота („Най-вярната стража“) и Тиха („През чумавото“). Тиха не е *тиха*, защото е „такава палава“, „такава хубава“, не е *тиха* (кротка, покорна дъщеря на хаджи Драган), защото единствено тя тръгва към чумавия Величко, сина на Дочка вдовицата.

Тенденцията към използване на ЛСИ с ясна вътрешна форма (открояваща се особено при женските образи) се проявява и при второстепенните, и при епизодичните герои. Функционирането на такива антропоними в цикъла е свързано с оня енциклопедичен минимум, за който говори Суперанска, например *Велико* кехая, хаджи *Вълко*, хаджи *Драган*, *Божил* кехая, *Добри* войвода, *Гълъб* войвода, *Вълчан* войвода, *Радул* и др. Предназначението им е косвено да характеризират главните герои.

Освен чрез ясната си етимология името Радул от „Божура“ „заговорва“ и чрез приложението: „... когато се помина *Ганаилина* мъж, Радул“; „Ей нà, хаджи Вълко, *зет* му Радул — отидоха си.“ В случая оскъдната информация, която антропонимът дава за своя носител, подплатява характеристиката на Ганаила — в къщата на хаджи Вълко, в това затворено пространство, до „тая бяла кукла“, *Радул се радва* на живота само година. В останалите примери приложенията — кехая, хаджи, войвода — дават социална информация за имената, като до известна степен затормозяват характеризиращата сила на „говорещите имена“. Част от тези словосъчетания се срещат като перифрази на ЛСИ на някои от Йовковите героини и по такъв начин ги определят социално: Ганаила — дъщерята на хаджи Вълко, Рада — Великокехайово момиче, Тиха — дъщерята на хаджи Драган.

С подобна функция у Йовков срещаме и обособени приложения, които се явяват до „неговорещи“ имена, например „Шибил, страшиял хайдутин“, „Калуда, циганката“, „Марина, Мартиновия син“ и др. Така проектирано, името веднага „заговорва“ на читателя, макар и с еднозначната характеристика, подсказана от приложението. Но докато *Шибил*, следвайки проявленията на главния герой от едноименния разказ, „се пълни“ с нова семантика, то *Калуда* (на второстепенен персонаж) остава да функционира в текста само като синоним на „циганка“. Появило се още в началото на разказа, това име става елемент на „екзистенциалното съжде-

⁷ И. П а н о в а. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 192.

ние“, чрез което се въвежда „индивидуалният аргумент“ *Божура* (според формулата на З. Каньо).⁸

Особен случай на семантично обогатяване на СИ наблюдаваме тогава, когато неговите функции в определени отрязъци от текста се поемат от нарицателни имена. Според М. Гореликова те, притежавайки пълна семантична структура, „могат едновременно с изпълнение на текстовите функции, характерни за СИ и М, да въведат нова съдържателна и (или) смислова информация за номината“⁹.

В „Старопланински легенди“ Йовков по-често използва този тип именуване при женските образи. За Божура Ив. Сарандев споделя следното: „Образът като че се строи на сезонно-хронологически принцип — времето наслаждава нови и нови черти. От детето то прави момиче, от момичето — девойка. . . Героинята расте — през зимата е била дете, а през пролетта е вече момиче. Но настъпва есента и тя е мома, с която се задява Василчо.“¹⁰ Затова малката Божура е „хубаво дете“, „циганче“, „зиморничево циганче“, а момата Божура е „циганката“ (с различни конотации). Рада от „Шибил“ е „една жена“, „мома“, „дявол“, „Великокехайово момиче“, „хубава жена“, „жена, дете и дявол“ (през гледната точка на Шибил и на хайдутите), Женда от „Постолови воденици“ е „булка“, „хубостница“ (преценена от мъжете и от баба Ана).

По такъв начин апелативът става знак за промяна в състоянието на героя или насочва към някои по-характерни негови черти.

С подобна цел понякога се използват две или повече имена на едно лице или едно име с различни форми. Например героят от разказа „Шибил“ е назован Шибил и Мустафа. Пулсирайки в текста, името Шибил се налага над Мустафа, като представя . . . и Шибил — разбойника, и Мустафа — човека и сина, и Шибил — чедото на планината, и Мустафата — бившия горски цар“ (това е извод, направен при ономастичния анализ на разказа в друга наша разработка).¹¹ Победата на лексемата Шибил изразява и авторската оценка за героя. Затова в съзнанието на читателя остава да живее Йовковият *Шибил — юнак, хубавец*.

Имената у Йовков са част от неговия естетически свят, в който всичко трябва да носи белега на красивото. И в „Старопланински легенди“ авторът остава верен на стремежа си да търси съответствие между човека и името му. За изключителни и красиви герои със силни характеристики — красиви имена. Подборът им е продиктуван не само от тематиката и жанра на произведението от цикъла, но се обяснява и с изтъчния и верен усет на автора към изобразителната и изразителната мощ на думата изобщо. На това се дължи сугестивната сила на Йовковите имена, магията на неговото слово.

Наблюденията върху функционално-стилистичната роля на антропонимите в творби на Й. Йовков ни насочват към извода, че за един истински художник имената не само осъществяват свързаност в текста и маркират присъствието на персонажа в повествованието, но са и елемент в изграждането на характера, средство за изразяване на емоционално-оценъчни значения, компонент в цялостната структурно-семантична организация на художествения текст. По такъв начин ЛСИ изпълняват и стилистична, и литературно-композиционна, и естетическа функция.

⁸ Вж. Заметки к вопросу о начале текста в литературном повествовании. — В: Семиотика и художественное творчество. М., 1977.

⁹ Вж. М. И. Гореликова. Функционально-типологический анализ именных повторов обозначений лиц в авторской речевой структуре художественного текста. Автореферат. М., 1980, с. 23—24.

¹⁰ Иван Сарандев. В света на „Старопланински легенди“. С., 1980, с. 74.

¹¹ Литературна мисъл, 1980, кн. 9.

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Берлин, 1982, кн. I

Списание „Зин унд форм“ е издание за литература и литературна теория, орган на Академията на изкуствата в Германската демократична република. Основано е от Йоханес Р. Бехер и Паул Виглер. Излиза в шест книжки годишно.

В рецензията брой привлича вниманието статията на Хайнц Кноблах „Поетът е човек“, посветена на австрийския писател и културист Егон Фридел, загинал трагично след навлизането на хитлеристите в Австрия през 1938 г.

Заглавието на статията изхожда от една парадоксална мисъл на Фридел: „Поетът е човек, който признава само един единствен личен въпрос — делото на човечеството.“ Но тази мисъл характеризира цялото творчество на писателя, неговото духовно кредо. Хуманизмът на Фридел, нетърпимостта му към всякакъв акт на насилие над човешката природа го правят заклет враг на немските и австрийските националсоциалисти. Още през първата нощ след анулуса във Виена, където живее Фридел, започват обиски, грабителски акции и други издевателства, преди всичко над евреите. Когато във Виена пристига самият Хитлер, целият град запалва светлините си, за да му отплати почит като на победител. Но на прозореца на Егон Фридел се появяват запалени свещи. Авторът подчертава, че шестдесетгодишният писател очевидно сам не е пожелал съвременно да емигрира като редица други застрашени от преследване, а доброволно и съзнателно е приел съдбата си.

А Фридел е знаел добре какво го очаква. Две години по-рано, през време на берлинската олимпиада, той пише на приятелката си Лина Лоз: „Всяка проява на благородство, благочестие, култура, разум ще бъде преследвана по най-жесток и вулгарен начин от глутиница деградирали лакеи. И понеже аз, както и преди, обичам немския народ, това естествено дълбоко ме засяга...“

И когато на 16 март 1938 г. късно вечерта в дома му нахвърлят няколко младежи с прекупени кръстове на ръкавите, Егон Фридел отваря прозореца на спалнята си и скача от третия етаж. Според лекарската експертиза сърцето му е спряло още по време

на падането. Само през този месец във Виена са се самоубили по подобен начин седемдесет и левет застрашени от нацистите лица, главно евреи, отбелязва авторът.

Егон Фридел е роден във Виена на 21 януари 1878 г. Баща му, състоятелен текстилен фабрикант, умира, когато момчето е тринадесетгодишно. През 1904 г. Фридел зашишава във Виенския университет дисертация на тема „Новалис като философ“ и става доктор на философските науки. Още като студент той се проявява на литературното поприще, пише театрални текстове и сам играе на сцената. От 1908 до 1910 г. Фридел ръководи прочутото виенско кабаре „Прилеп“. Освен това си създава име на компетентен театрален критик.

Литературна Виена е естествената жизнена среда на Егон Фридел. И който зачете творбите на Петер Алтенберг, на Карл Краус или на Алфред Полгар, неминуемо ще усети духовното присъствие на писателя Егон Фридел, посочва Хайнц Кноблах. Голямото есе на Фридел, озаглавено „Ессе poeta“ (1912), е посветено на виенския майстор на импресионистичната скица Петер Алтенберг и е пример за точно наблюдение „от натура“ на цялостната културна обстановка в австрийската столица от предвоенните години. Със статии по културни и литературни въпроси Фридел сътрудничи и на обвеляното от „скандална“ слава списание на Карл Краус „Факел“. (За това списание и неговото влияние върху художествения живот във Виена пише подробно Елиас Канети във втората си автобиографична книга „Факел в ухото“ (1980) — б. м., В. К.) За петдесетгодишнината на Егон Фридел през 1928 г. Алфред Полгар пише полушеговито-полусериозно: „Любимото питие на Фридел е бургундското, но поради склонността си към опростените форми на живот той поддържа добри отношения и с обикновената ракия. Пуши дълга лула, плува като шампион, обича компанията и дременето в кръга на бодърствуващи приятели, явява в живота на Исус и във водещата роля на гения — ето защо хората са му дотолкова безразлични, че не му струва никакво усилие да бъде добър, понеже на всички казва онова, което те искат да чуят. При цялото му знание и мъдрост той си остава дете, весело, шумно и разглезено, а понякога, както подобава на децата, той обича да бъде и злодей. Такава смесница от

жизнерадост, многообразни таланти, задущевност и цинизъм придава на същността му особена форма и окраска, които са истински отличителен белег на Виена.

Хайнц Knobloch отбелязва, че въпреки шаржовия момент в тази характеристика тя не е лишена от правдивост. Защото тъкмо смеситата от много и разпосочени дарования у една личност е показателна за типа интелектуалец от годините след разрухата на Австроунгарската империя. Така и Егон Фридел се издвлява като културисторик, критик, драматург, есеист, афорист, преводач, актьор, кабареист, белетрист, философ и поет. Фридел пише комедии, театрални рецензии, пародии върху театрални рецензии, пародии върху материали от виенските вестници и пр.

Малко преди Първата световна война Егон Фридел е актьор в Берлин. Забелязва го Макс Райнхард и му предлага да играе в неговия театър. Първата роля на Фридел в Дойчес театър е Императорът от драмата на Шоу „Андрокъл и лъвът“. Но той започва да пише собствени пиеси. Неговата творба „Трагедията на Юда“ (1920) бива поставена през 1923 г. във виенския Бургтеатър. В Берлин и Виена Фридел играе в пиеси от Голдони, Достоевски и Верфел. Но с особен успех той се издвлява в ролята на Тубал от „Венецианският търговец“ на Шекспир и в ролята на Гьоте от едноименната пиеса, която Фридел написва заедно с Алфред Полгар. Авторът на статията посочва, че тази едноактна творба е претърпяла повече от хиляда представления навсякъде в Германия и Австрия. За последен път Фридел играе своя Гьоте през януари 1938 г. във Виена, два месеца преди трагичната му кончина. Тогава той чувствува своята шестдесетгодишнина.

Капиталната творба на Егон Фридел обаче си остава неговата тритомна „Културна история на новото време“, подчертава авторът. Над това съчинение той работи двадесет години. Първият том излиза от печат през 1927 г., вторият — през 1929, а третият — през 1931. Книгата бързо бива преведена на много езици. Тя е написана от либерални позиции, от гледната точка на „здравия човешки разум“, както сам Фридел посочва. Това е духовито-ироничен опит да се обхванат литературата, изкуството, философията и нравите от Средновековието до наши дни, да се ревизират ценностните схващания и предразсъдъци на човечеството, да се изтъкне ролята на отделната личност и преди всичко на гения за развитието на културата. В това свое съчинение Фридел се издвлява и като превъзходен стилист, отбелязва Хайнц Knobloch. Днес тази творба е антиковарна рядкост, случайно оцеляла през времето, въпреки че е била изгаряна на фашистките кладбища и е била включена в списъка на книгите, които са били забранени да се притежават. Причината за това яростно отношение на нацистите към съчинението на Фридел се

разкрива от подзаглавието му: „Кризите на европейската душевност от времето на черната чума до световната война“.

През 1936 г. излиза и първият том на „Културна история на древността“, посветен на културата в древния Египет и Месопотамия. Публикуването на втория том — „Културна история на Гърция“ — е осуетено от нахлуването на хитлеристите в Австрия и смъртта на писателя. Той излиза едва през 1949 г. И тук Фридел подлага на преоценка картината на древността, която си създава просветелският XVIII в. и каквато тя прониква до нашето време. Егон Фридел оставя също книгата си с есета и литературни портрети „От Данте до Д'Ануцио“ (1915), съчинението си „Проблемът за Исус“ (1921), сборника сентенции и афоризми „Каменоломна“ (1922). Посмъртно излизат новелата „Пътуване с машината на времето“ (1946), книгите с есета „Древността не беше антична“ (1950), „Малка портретна галерия“ (1953), сборник с афоризми, сатири и хуморески (1966) и др.

Значението на Егон Фридел в литературния живот на Виена не се изчерпва с неговите произведения. Той присъствува там преди всичко със своята личност, с характерната атмосфера, която създава около себе си и която се възприема от съвременниците му като „типично виенска“. Десетилетие след смъртта му той продължава да занимава умове на писателите, оцелели в мелницата на войната. Защото Фридел и многоостранното му творчество израстват в същото духовно пространство, където изграждат монументалното си белетристично дело Роберт Музил, Херман Брох, Йозеф Рот, Елиас Канети. През 1947 г. в следвоенна Виена излиза първата представителна подборка на творби от Егон Фридел, издадена и коментирана от Валтер Шнайдер. Той отбелязва, че Фридел оставя духовно завешание, което тепърва ще се изследва и оценява. Писателят умира като философ, той сам е сравнявал края си със смъртта на Сенека. И Шнайдер продължава: „По лицето на мъртвия бе застинал малко подигравателният израз на актьора, свалил маската си... Той беше актьор, и то не в общоприятия смисъл, а защото му доставяше удоволствие да застана върху блудото на тези обществени везни. Така той проверяваше собственото си човешко тегло, своята духовна стойка. И мига на смъртта, в който човекът бива откъснат от всичко, обвързващо го с околния свят, в който бива претеглен най-точно, Фридел посрещна със спокойна увереност в себе си. Края на живота той прие без тъга. До последния си миг той изпльняваше своята роля, без да прояви нетърпение или нервност.“

Интересът към личността и творчеството на Егон Фридел е все така жив. За това свидетелствуват и фактът, че през 1982 г. в ГДР излезе от печат том с негови избрани фей-

летони и сатири под заглавие „Предрешеният поет“, коментиран от автора на рецензираната статия Хайнц Книблех.

В. К.

Ф Р Г

„MERKUR“, Мюнхен, 1982, кн. 1

Мюнхенското „списание за европейска мисъл“ предлага в рецензираната книжка статията на Лотар Байер „Утопична фреска на миналото“, която предизвиква по-особен интерес. Предмет на изследването е тритомният роман на Петер Вайс „Естетиката на съпротивата“, чиято последна част излезе от печат през 1981 г.

Петер Вайс е сред най-значителните имена в съвременната немскоезична литература. Роден е през 1916 г. край Берлин, прекарва младостта си в емиграция, а след войната приема шведско гражданство. Създава си известност преди всичко като драматург („Преследването и убийството на Жан Пол Марат, представени от театралната трупа на Шарентонската болница под ръководството на господин дьо Сад“ (1964), „Следствието“ (1965)), но също тъй като белетрист, есеист, сценарист и преводач. Последната част на трилогията „Естетиката на съпротивата“ бе публикувана шест години след появата на първия том. Над тази капитална творба Петер Вайс е работил десет години. Със своя обем и обхват, с амбицията си да обхване политическата картина в Германия и Европа за един значителен по време период този роман няма равен на себе си в немскоезичната книжнина от наши дни, обелязва авторът. Нещо повече: в трилогията се поставят на обсъждане не само въпросите на политиката, но и тяхната пряка връзка с изкуството.

През 1981 г. Петер Вайс публикува и своя работен дневник под заглавие „Бележници 1971—1980“. Тъй като дневникът е воден успоредно с възникването на романа, той хвърля допълнителна светлина върху комплекса от идеи, заложен в творбата. Това повишава още повече интереса на критиката към последната литературна изява на Петер Вайс. Дори някои смятат, че тези „Бележници“ са същинският шедевър на писателя, който оставя зад себе си романа. Авторът на статията смята, че това предпочитание към конкретните изживявания на художника за сметка на сътвореното, към неговите чувства вместо към тяхната дисциплинирана изява в литературната композиция е общ белег на „пресетената“ от художественост съвременна критика. И това обстоятелство говори повече за състоянието на литературната критика във ФРГ, отколкото за стойността на самия роман.

Записките на писателя никога не могат да станат ключ към произведението, за кое-

то се отнасят. По-скоро обратното: техният смисъл се разкрива едва от взаимовръзката им с романа, подчертава Лотар Байер. Ето защо не е нужно да се четат „Бележниците“ на Петер Вайс, за да се разбере „Естетиката на съпротивата“, но неговият дневник остава проумян наполовина, ако не се познава трилогията. Записките насочват вниманието преди всичко към второстепенни, работни аспекти на произведението. Но също предлагат материал за разискването на една тема, която не е централна в романа: А именно темата, че писателският занаят е зависим от политическите процеси. Тази тема се развива особено категорично във втория том, където се появява образът на Бертолт Брехт. Но в третия том се показва, че макар сътресенията в политиката да поставят под въпрос създадената през даден политически период литература, тя намира с течение на времето своето оправдание — най-вече с копнежа си по една „друга политика“.

Политиката, която трилогията „Естетиката на съпротивата“ пресъздава като бележничко пространство, напомня повече купчина развалини, отколкото масивна постройка, където персонажите биха могли според наклонностите си да се подслонят. Разрухата на немското работническо движение след завземането на властта от Хитлер стеснява тяхната сцена на действие дотолкова, че не им остава нищо друго освен жеста на отричането, посочва авторът. Така героят, от чието лице се води разказът, произлиза от работническа среда и опитва всички възможности на политическото отрицание: подмолната борба, емиграцията, участието в Испанската гражданска война. Първият том на трилогията описва именно тези етапи и въпреки печалния резултат не завършва с резигнация. Колкото и катастрофално въздействие да упражнява фашистката офанзива върху противниците на диктатурата, у героите на романа остава надеждата, че именно пред лицето на смъртната опасност левницата ще се обедини, ще превъзмогне разногласията и ще постигне ново единство. „Пергамският олтар“ в Берлин, пред който разказвачът и неговите работещи подмолно приятели се срещат за последен път преди окончателната раздяла, се превръща в символ на едно освобождение, което вече не се ограничава само до политиката, но обхваща културата, естетиката, та дори всички прояви на живота, посочва Лотар Байер.

Вторият том от романа „Естетиката на съпротивата“ започва с анализ на положението, в което изпада левницата след поражението в Испанската гражданска война. В Париж, където разказвачът заедно с други емигранти намира временно убежище след разпускането на интернационалните бригади, нари уиние. Мюнхенското споразумение, аншлюсът на Австрия и „кристалната нощ“ в Германия простират своите сенки. Разказвачът успява да получи входна виза за Швеция и

там намира работа в една фабрика, а по-късно попада в емигрантския кръг около Бертолт Брехт. Тук авторът на статията отбелязва, че романът на Петер Вайс в същност не регистрира историческите събития, „не пише история“. Белетристичното пространство на трилогията, макар това да не се долавя от пръв поглед, не е историята, а постоянно стесняващата се възможност за отговор на въпросите, които персонажите отправят към историята.

В третия том на романа тези въпроси се превръщат в последната все още действена движеща сила. Емигрантите, намерили убежище в Швеция, се оказват изтласкани извън историята, те са обречени на пасивност, докато Хитлерова Германия продължава своето завоевателно нашествие и под закрилата на военната пукотевица пуска в ход смъртоносната машина на Освиенцим. Надзирани от шведската тайна полиция, застрашени с въдворяване в лагер за интерниране, в най-лошия случай с предаване на гестапо, немските участници в съпротивителното движение трябва да се задоволят с това да обсъждат събитията от разстояние.

Лицата, които Петер Вайс превръща в изразители на неговия писателски замисъл, в по-голямата си част са исторически достоверни: към тях спадат комунистите Карл Мевис и Херберт Венер, лекарят Макс Холан, който първоначално е в разногласие с комунистите, но после се бори заедно с тях в Испанската гражданска война, комунистическите бойци от съпротивата Карл Шалман и Лоте Бишоф, социалдемократът Вили Брант, шведски антифашисти и писателката Карин Бойе. А фиктивният разказвач, който се движи между отделните направления и индивиди, олицетворява идеята, че всички те имат нещо общо помежду си. Но той не желае да се примири с безмълвното регистриране на разговорите и възгледите, иска сам да вземе думата и върши това, като пише. В беседи с писателката Карин Бойе той обрисова своята представа за една литература, която трябва да си пробива път в съпротива с неговия живот като фабричен работник и в същото време да не отрича този живот. Като човек, комуто никога не е принадлежало онова, което той е произвеждал, разказвачът вижда в „писането“ да възниква опредметена неговата собствена стойност. В същото време у него се появява чувство за несигурност, което писателката Бойе причислява към основните белези на творческата работа, но разказвачът го разглежда като следствие от постоянно застрашаващото го икономическо бедствено положение. Той иска онова, което пише, да наподобява повече научна студия, отколкото поток от свободни хрумвания. Карин Бойе отхвърля този възглед, като смята, че само създаването на един напълно независим свят може да ни внуши впечатлението за нещо смислено. Другото, видимото, има своето установено мяс-

то и всеки опит то да бъде изобразено, противоречи на изкуството. Тук Петер Вайс сблъсква две основни схващания за същността на художественото творчество, като се опитва да ги примири. Така неговият герой не иска да описва онова, което му се предлага непосредствено като обект за наблюдение, а желае да обрисова овладяването на една ситуация, където ще се проявява човешкото съзнание и ще съществуват културни ценности.

От този пасаж в романа се долавя далечното ехо на литературните дебати от 30-те години около въпроса за отворената или затворената форма на произведението, за реалната и техниката на монтажа, отбелязва авторът на статията. Но докато в дискусиите проблемите често са били разглеждани като абстракция, в романа те са станали осезаеми и живи. Тук не се сблъскват теоретически или политически направления, а две различаващи се житейски ситуации, носещи тежестта на своя опит, разочарования и надежди. Разказвачът на Петер Вайс в своите разсъждения за литературата се приближава крачка по крачка до проблемите, с които в течение на времето се е сблъсквал самият писател.

Лотар Байер отбелязва, че в този си роман Петер Вайс от том на том все повече се идентифицира със своя герой, но при това не загубва естетическата дистанция. Това личи особено силно в третата част на трилогията. Там се осъществява връзката с онова творческо кредо, което Петер Вайс изложи през 1966 г. в своята Принстънска реч. Кредо, което някои западногермански критици и до днес не могат да му простят. Тогава писателят заяви: „Онези, които аплодираха моите най-крайни експерименти, онези, на които се бе харесал екзхибиционизмът на моето отчаяние, биха казали, че сега съм загубил сили, че моето изкуство отслабва. Но сега аз повече не мога да вярвам в някакво независимо обкръжение на изкуството дори ако това означава, че трябва пак да започна всичко отначало и при това да правя грешки. Не мисля, че това е необичайно положение за един писател. Има мнозина, които в творчеството си изразяват както личния си индивидуализъм, така и необходимостта от радикална политическа промяна. Конфликтите, които възникват от този ангажмент, ще са част от нашата работа, ние ще трябва да живеем с тях, те често ще ни дават мотивите, които ще се опитваме да разрешим с произведенията си.“

В романа, който Петер Вайс завърши петнадесет години след това изявление, тези конфликти съвсем не са спестени в угода на някакъв железен догматизъм — както твърди част от критиката, — подчертава авторът на статията. Такива критики очевидно са недоглеждали ония пасаж в творбата, където се осветлява тъмната страна на политически ангажмент, където се говори за стра-

хове, мечти, болка и отчаяние. Разказвачът на Петер Вайс и неговите приятели, които са принудени да изчакват развитието на събитията в емиграция, изживяват не само повратите на военните действия, но и личните си катастрофи, като се опитват да ги проумеят във връзка с цялостното положение на нещата.

И ако етиката на съпротивата е тъй крехка и опровержима, то може ли на нейно място да дойде някаква естетика, или и тя няма вече стабилна основа? Това е въпросът, на който романът търси отговор. А той предлага не само един, но много отговори. И те са тъй разнообразни, както целият му строеж, както всички натрупвания от описания, спекулативни монолози и теоретични изложения, заключава авторът на статията.

Ако към романа се приложат машабите на историографията, смята Лотар Байер, то не е трудно въпреки точността в детайлите да се открият едностранчиви и спорни тълкувания. „Естетиката на съпротивата“ е един пристрастен роман и с това той представлява отговор на една определена историческа ситуация. Според автора на статията естетиката добива в трилогията особено измерение, което не може да бъде сведено само до литературния занаят. За разказва-

ча описанието на видимия свят е първата крачка към един собствен език, който се откроява сред околните гласове. И постепенно става ясно какво означава за разказвача „естетика на съпротивата“. Но преди още тази „съпротива“ да се е превърнала в метафора или абстрактно понятие, Петер Вайс я свързва с житейския опит, който при национал-социализма носи името „съпротивително движение“. В описанието на борбата, която водят комунистите във фашистка Германия, проличава онова, което сменя разликата между етика и естетика на съпротивата.

Годината, с която завършва романът, е 1945, но за героите му това не е „нулева точка“, където всичко трябва да се започне наново, защото твърде голяма е вече тежестта на решенията за бъдещето. Самият Петер Вайс намери своята позиция в емиграцията, той остана в нея и след края на войната. И в трилогията „Естетиката на съпротивата“ емиграцията е не само наложена принудително съдба, но и възможност за дистанция, заключава авторът, дистанция, от която събитията и техните следствия могат да бъдат обгледани като една утопична фреска на миналото.

В. К.

„ЙОРДАН ЙОВКОВ. НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ“. Сборник. С., БАН, 1982. 300 с.

„Понякога ми се струва, че Йовков като тема за изследване е изчерпан, критиците са казали всичко. Какво ново би могло да се прибави?“

Съмнението, изразено от акад. П. Динев в статията му за единството на Йовковия свят, вероятно не ще да е било само негово. За Йовков наистина е писано твърде много. Всеки опит да се върнем към делото и личността му носи риска да повторим общоизвестни вече истини.

Толкова по-знаменателно е, че Йовковската тема продължава да привлича и днес не само българските, но и чуждестранните изследователи. Стогодишнината от рождението на писателя е активизирала усилията на десетки литературни историци, езиковеди, библиографи. Издаденият във връзка с нея юбилеен сборник е пръв по рода си колективен опит да се продължат насоките на досегашните Йовкови проучвания. Същевременно той набелязва ред нови проблеми в светлината на извършената през 60-те години методологическа преоценка на националната ни културно-художествена традиция.

Така видян, сборникът „Йордан Йовков. 1880—1980. Нови изследвания“ е труд навременен и необходим не само като израз на трайния пиетет към Йовковото наследство, но и като свидетелство за постиженията и перспективите на съвременното ни литературно-историческо мислене. Основно достойство на труда е приемствеността му с предхождащата изследователска традиция. Тя е изразена в поместените на уводно място статии на акад. Г. Цанев и акад. П. Динев. Освен че са били непосредствени свидетели и последователни тълкуватели на Йовковата творческа еволюция, двамата старейшини на днешното ни литературознание познават отблизо и личността му. Като обобщават основните белези на Йовковия свят — хуманизма (Г. Цанев) и концептуално-художествената му цялостност (П. Динев), те ни откриват и някои интересни моменти от характера и поведението на човека Йовков. Ето защо техните разработки имат едновременно и литературоведска, и историко-документална стойност.

С оглед тази втора документално-биографична линия с тях са свързани съобщенията на Е. Йовкова „Последните писма на

Йордан Йовков“ и на Ст. Чирпанлиев „Йовков и Жеравна“. Литературоведски-обобщаващата насока пък е доразвита от Т. Жечев в кратката му съдържателна статия „Необходимите полюси“. Авторът съпоставя Йовков с Елин Печ, за да ги определи като художници коренно различни, „в известен смисъл антиподни“. Единият умее като никой друг „да скъси дистанцията между живот и литература, да те постави като че ли в непосредствен допир със самата действителност, със самите ъгловати явления във всичкото им многообразие и жизнена пълнота“. Другият — „странен изгнаник в своето време“ — се стреми „романтично да ги извиси до една висока нравствена истина, да извлече непомръкващия смисъл, да открие трайното и вечното, заложено в сюжета и героя“. По този начин той се разкрива пред нас, съвременниците, като „другия полюс на литературния и културния живот в определен исторически момент“.

Върху Йовковата тяга към общочовешката значимост се спира Й. Холевич в статията „Добруджа в творчеството на Йордан Йовков“. Тя изтъква преобразуването на подробностите от историческата съдба на Добруджа и особено на фолклорната традиция, целешо да се улови „нещо по-съществено и трайно — народната философия“. Конкретният анализ разкрива „влианието не на Жеравна или на Добруджа; не пъстрата смесица на демографски групи, а това, което ги обединява в единната славя на народното мислене“. С други думи, „у Йовков се чувствава присъствието не на отделен вид песни, а на народната песен като цяло, която за него, както за народа, е „летопис и история“ и жизнена философия“.

Но да се върнем към приемствеността в подхода на Йовковите идейно-художествени виждания.

Тя е нагледно изявена в статите на Л. Велева „Жетварят“ — път към нови творчески концепции“ и на испанския изследовател Хуан Едуардо Сунига „Бележки към кризата на патриархата в творчеството на Йордан Йовков“. В противовес на огрубено-социологическите тълкувания, характерни особено за 50-те години, двамата автори предлагат нов, от съвременна изследователска гледна точка прочит на Йовковата социално-етическа постановка. Сунига, в чийто анализ личи задълбочено познаване на българската история и народопсихология, изтъква, че творчес-

вото на Йовков е значимо като документ за кризата на социалните и нравствените ценности в периода на войните. Придържайки се към нормите на традиционния морал, писателят ни е оставил богат материал — „прекрасен и автентичен“, за социалната действителност в неговата родина и неговото време.

Детайлно и с усет за естетическото им своеобразие разглежда Йовковите социално-етически възгледи Л. Велева. Повестта „Жетварят“ — важна стъпка в развитието на Йовковите художествени концепции — ѝ дава отговор на въпроса, защо именно от нормите на традиционния морал изхожда писателят в оценката на съвременния нему социален живот. И ето нейното — на Л. Велева — тълкуване: на базата на нравственото единство, постигнато между героите, Йовков постига единството на своя художествен свят, като отстранява хаоса и отчуждението, доминиращи дотогава в творбите с военна тематика, за да изобрази човешката природа „благосклонна, открита към света и живота дори и в най-дълбоката си същност“.

Върху особеностите на сблъсъка между романтичните Йовкови представи със суровата действителност — сблъсък „трагичен, но по Йовковски просветлен“ — обръща внимание и П. Тотев в статията „Хан, чифлик, граница“. Без да подминава „страшната непримиримост, която гласа хората едни срещу други“, писателят неизменно поставя в центъра на своята творческа вселена слънцето — ласкавото, меко, животворно слънце на добротата, приятелството, любовта. Така — чрез слънчевото привличане — той в същност надмогва отчуждението и омразата в един момент от българския исторически живот, когато „врхлхат социални бури и летни градушки, отварят се дълбоки пукнатини в душите и в закадиялата за влага земя“.

От посочените дотук изследвания личи колко траен е интересът към социално-етическата значимост на Йовковия художествен свят. В този смисъл сборникът „Нови изследвания“ продължава една характерологична за българското марксистическо литературознание, актуална и днес насока. Но явно е също така и това, че той съществено се отдалечава от равнището, на което бе разгърната тази насока през 50-те години. Защото наблюденията върху проблематиката, замисъла, идеите сега са органично свързани с въпроса, как, по какъв начин те са „оформени“, „оухуджествени“. Тук вече ще съзрем плодотворните последици от диалектическия подход към националното ни културно-историческо наследство, утвърден през миналите две десетилетия. Задълбоченото вникване в Йовковата поезика и стилистика още на времето се оказа исторически навременно и изследователски промислено преди всичко с оглед преоценката на авторовите социално-етически концепции. Но то откри

и възможността да оценим по новому място то на Йовков в родната повествователна традиция, и приноса му за нейното обновяване и извисяване в контекста на общоевропейските художествени търсения.

И тъй: вниманието към специфично-формалните аспекти на Йовковата проза е друга гледна съществена особеност на сборника „Нови изследвания“. М. Шишкова се е насочила към „Вечери в Антимовския хан“ — „кинга за кръстопътната на живота“ — и изтъква зад нейната привидна образно-пластичка реалистична „простота“ усложнената ѝ многопластова символическа природа. В разрез с битуващите в миналото мнения за патриархално-консервативната локална затвореност на Йовковия свят авторката третира Антимовския хан като отворено епическо и в не по-малка степен — символно пространство, открито за динамичка на живота, като възел на движения, средоточие на посоки, синоним на неспирно жизнено обновление. Подобно виждане в никакъв случай не обезсилва съвременните представи за самобитността на формите, в които се излива у Йовков битовото ежедневие. М. Шишкова точно забелязва, че във „Вечери“-те обновлението възхожда към съзерцанието и повторемостта, социално-конкретното и индивидуално неповторимото — към надвременното, универсалното, философски общозначимото. Извисен до своеобразен символ на нашата кръстопътна разположеност, Антимовският хан изразява в редуциран, художествено-условен вид някои от нейните преимущества и недостатъци, от нейните народопсихологически и културно-исторически последици.

„Прочетени“ на равнището на поетиката, „Старопланински легенди“ също открояват една непрочувана страна на Йовковите нравствено-етически обобщения. Св. Гюркова уточнява категорията минало време, изпълняваща основна структуроорганизираща и идейнооформяща функция в цикъла, за да достигне до заключението, че Йовков е възсъздал модела на едно „постоянно, абстрактно време, което най-общо бихме могли да наречем време на героите и героическите постъпки“. То обаче съществено се различава от „същинското“ героическо време: това е моментът, когато се разпада патриархалният свят и героят се обособява от своята среда, за да се превърне в индивид. На базата на това обособяване художественото време в „Легенди“-те се оказва свързано с времето в „Идилите“ на П. Ю. Тодоров и в битовите поеми на П. П. Славейков. В намерението си да изобрази откошелните времена Йовков очевидно е достигнал до противоположния резултат — той се връща към тях с любов и пиетет, но като пришелец, с модерните разбириания и потребности на своето време. По този начин миналото се превръща в проекция на друго време и друга духовна проблематика.

Вниманието към индивидуалната непотворимост на героя, разделяща, но и свързваща го със социално-историческата среда, е предмет на изследване и в статията на Хр. Балабанова „Индивидуалната стихия на човешкото в изображението на Йордан Йовков“. Пластическо-психологическото единство човек—среда като основен принцип на Йовковото изображение е етапен момент в развой на българската художествено-реалистическа традиция. Но то има своите конкретни проявления в творби като „Староплански легенди“ и „Ако можеха да говорят“: търсейки в „Легенди“-те индивидуалната стихия на човешкото, Йовков създава стилови предпоставки да се приближи по-късно „до ритъма на всекидневното и живота на българското село, в което рисува „идеалните“ патриархални форми на този живот“. Машабите на човека в посочените творби — ето според Хр. Балабанова възможната „най-интересна съпоставка за вътрешната развойна диалектика в художествената проза на Йовков“.

Съзнанието за „детерминиращите Йовковата художествена система особености в контекста на художествения развой на националната белетристика“ е характерно за статиите не само на Св. Гюрова и Хр. Балабанова, но и на Ал. Йорданов — най-младия сред авторите в сборника. Той изтъква, че структурирането на Йовковия модел „не започва и не свършва само в границите на реалистичния художествен модел в българската литература, но активно се подхранва и от синтетичното осмисляне на трансформациите, които протичат в художествената система на символизма. Двете художествени системи (символическата и реалистично-психологическата) взаимно си влияят, проникват една в друга и се отласкват... Но ако за първата от тях (символическата) това неспокойствие е многократно подчертавано, то за втората — проблемът все още очаква своите изследователи.“ Във връзка с това се поставя въпросът: защо и как функционират механизмите, които формират отграничаващата специфика на Йовковата поезия? Кои са тези механизми?

За изясняването му авторът се обръща, както и М. Шишкова, към символиката на Антимовския хан в съотношенията му със символиката на пътя. Този втори раздел на работата обаче остава в известна степен обособен, самостоятелен спрямо въведението. Усеща се нуждата от обобщаващ финал, който по-точно би обвързал теоретическата постановка с интересния сам по себе си „приложен“ критически анализ. Но в статията се забелязва и друго, по-съществено: младата изследователска смяна се опира върху най-ценното от наблюденията на критиката между двете световни войни и същевременно върху съвременните литературоведски проучвания. Но тя очевидно търси не просто да ги синтезира, а и да ги доразвие с разбирането, че всяко ново научно откритие е само поредна

крачка в еволюцията на научното познание.

С въпроса, който си задава, Ал. Йорданов се стреми да продължи новаторските обобщения на И. Панова за Йовковия разказ като „крачка встрани“ от предходната го традиция. Навременен и перспективен е също тъй опитът на В. Черниковеж да прецени традиционния възглед за Йовков като творец, органично чужд на смешното. Статията „Смехът на Йовков. Бележки за романа „Приключенията на Героломов“ разкрива в нова светлина „усилията на Йовков да създаде социален роман, да погледне живота откъм тъмната му страна и тръгвайки по следи на грубата делничност в нашия обществено-политически живот след войните, да разбере защо човешките страсти понякога умират в странната гримаса на порока“. Последната Йовкова творба е оценена като „симптом на нелепа творческа криза“ — свидетелство не само за изпитанията на таланта, но и за стремлението му „да открие нови пространства за ново художествено познание“. Това разширява представата за романтичния съзерцател и милостивец — оказва се, че той е и безмилостен критик на своето социално обкръжение.

И една друга интересна разработка върху Йовковата поезика — „Формоизграждащи принципи в разказа „Шибил“ на Кл. Протохристов. Тя също е съобразена с „направеното досега от изследователите на Йовковото творчество“ — но пак в качеството му на „изходна точка (разр. м. — С. Б.), която едва ли някой би имал основание — а и сили — да пренебрегне“. Оттук нататък, опирайки се на Йовковите признания пред Сп. Казанджиев и на утвърденото вече изследователско становище за „музикалността“ на Йовковото повестуване, Кл. Протохристов се интересува от „същността на музикалното“ начало в стила на писателя. Детайлният анализ на структурата на „Шибил“ позволява да се установи на равнището на композицията и повествователния ритъм наличието на принципи, изпълняващи активна формообразуваща функция както в словесното, така и в музикалното изкуство. По този начин са не само потвърдени, но и конкретизирани твърденията за особената „музикалност“, „хармоничност“, „звучност“ на Йовковия свят, които имаха в досегашната изследователска практика до голяма степен констативен, „метафорически“ характер.

На фона на обобщаващите наблюдения на Г. Цанев, П. Динев и Т. Жечев по-младите литературоведи са се насочили, както личи, към по-частни проблеми и ги разглеждат върху сравнително ограничен фактологически терен — с оглед една или друга Йовкова творба. Подобно стесняване на изследователската гледна точка несъмнено се дължи на липсата на опит, но е и обективно наложено заради нуждата от един по-гълъбинен, вникващ литературоведски прочит. Па-

ралелно с тенденцията към „средоточаване“ обаче сборникът „Нови изследвания“ по своеобразен начин „отваря“ Йовковата проблематика, поставяйки я в контекста на европейския литературен процес. Известният румънски българист Константин Велики, преводач и интерпретатор на Йовков, се спира върху рецепцията на творчеството му в Румъния, както и върху трайния му интерес към румънската литература. Прозата на Йовков е била и е добре позната в Румъния, изтъква Велики. От друга страна, никой преди или след Йовков не е бил по-добър популяризатор на румънската литература в България. Съотносимостта на „Вечери в Антимовския хан“ с „Анкуциният хан“ на М. Садовану отново е привлякла изследователското внимание. П. Бояджиев изтъква тематичните прилики, но и стиловите различия между тези творби — шельоври на „близки по дух писатели“.

Освен в румънската литература Йовковото творчество намира своя аналог и в руската — у Толстой. Ел. Димитрова сравнява подхода на двамата писатели към военната тема, за да заключи, че те внасят нови проблеми в родните си литератури, доколкото изследват — всеки по свой начин — психологията на страха и храбростта. Независимо от различията, „поставен до такъв опасен съперник, нашият класик с достойнство издържа паралели с него. Той не се загубва в могъщата сянка на руския гений, а, напротив, на този богат фон забелязва още по-ясно със своята неповторима индивидуална красота.“

Безспорното привличане на Йовковия талант проличава и от факта, че през 1942 г. романът „Чифликът край границата“ бива преведен на чешки език от Бохумил Матеиус — име, зад което се скрива в условията на окупация и нелегалност забележителният критик, историк и теоретик Бедржих Вацлавек. В романа той оценява силното му социално съдържание, въздействащата поетичност на природните картини и стилистичната изисканост. Според автора на статията „Бедржих Вацлавек и Йордан Йовков“, известния познавач на българската литература Зд. Урбан, този превод, макар и направен от немски, е „безспорно успешен“ етап в проникването на творби от Йовков в чешки литературен контекст. Въздействието на Йовков върху революционно настроената българска интелигенция изтъква Б. Вапцарова в статията „Йордан Йовков и Никола Вапцаров“.

Особено характерни със своята проблемност и съдържателност са сред тази група от статии работите на И. Дачев „Йордан Йовков и античните литератури“ и на Ив. Сарандев „Йордан Йовков и европейският литературен процес от 20-те и 30-те години“. Първата третира един съвсем слабо проучен досега проблем — за трайните интереси на Йовков към античността, благодарение на които „си изработва до голяма степен

един зрял поглед към историята и литературата, постига завидна образованост, писателски опит и майсторство“. Подробно са проследени не само античните тематични реминисценции в творчеството на писателя, но и дълбинното влияние на античната култура — изтънченост и мъдрост на мисълта, кристална яснота и пълнота на прозренията, интерес към възвишените непреходни нравствени добродетели.

За разлика от Дачев Ив. Сарандев „ситуира“ Йовковата проза в контекста на съвременните й европейски художествени търсения. Той изследва трактовката на военната тема у Йовков, Барбюс и Хемингуей и посочва как с уталожването на военновременните изживявания се променя и творческият подход към тях: тягата към документалност и автентичност отстъпва пред по-дълбокото осмисляне на събитията от дистанцията на съвременния социален опит, в перспективите на бъдещето. В талвега на тази обща тенденция намират своето място и Йовковите виждания за войната. Във втория раздел на статията е изследван проблемът за мястото и ролята на повествователя. Стремлението към безсюзетност и обективизираност на повествованието в зрялата Йовкова проза я сродява с аналогични процеси в западноевропейската художествена практика, в основата на които заляга опитът на Пруст и Т. Ман. Заедно със сходствата на равнището на поетиката Сарандев посочва несходството на обуславящите ги мирогледно-художествени и социално-психологически фактори, за да заключи, че „сътвореното от българския белетрист се включва в процес, който надхвърля рамките на нашата литература, и се съизмерва с постиженията на европейската и на световната художествена мисъл“.

Наред със специфично литературоведските наблюдения в сборника „Нови изследвания“ е отделено място и на езиково-стилистични проучвания върху Йовковото наследство. Ст. Илчев се спира върху имената и прякорите в произведенията на Йовков, С. Атанасова — върху художествената функция на турцизмите. Вплетени в тъканта на „Старопланински легенди“ „с неподражаемо умение“, те внушават „достоверност при изобразяване на събития, лица, случки, бит“. В. Кювлиева-Мишайкова обръща внимание върху „Сравнението като стилистичен похват в „Старопланински легенди“ и „Песента на колелетата“. Богатите стилистични функции на сравнението — елемент от съвършенството на Йовковия език, според нея са израз на дискретното авторово присъствие в текста за разлика от непосредната самоизява на разказвача във Вазовата проза.

В заключение ще изтъкнем: първият по рода си колективен труд за Йовков е един успешен опит да се задълбочи и доразвие представата за значимостта на писателя както в разволя на българската художествена традиция, така и в европейския литературен про-

пес. Наистина в него остава открит въпросът за ролята на Йовковите етически възгледи във формирането на съвременните хуманистично-художествени концепции, както и за актуализирането на авторите изобразителни принципи в поетиката на 60-те и 70-те години. От друга страна, статиите в сборника са неравнопоставени в качествено отношение. Чувствува се отсъствието на авторите, които допринесоха през 60-те години за преоценката на Йовковото творчество. Във всеки случай благотворното влияние на тази преценка личи и днес — „Нови изследвания“ са неопровержим документ както за непреходното значение на Йовковата проза в националния духовен живот, така и за актуалността ѝ в съвременните ни социално-хуманистични търсения.

Сабина Белева

„ЧЕХИ И БЪЛГАРИ. КУЛТУРНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ“ ОТ ЗДЕНЕК УРБАН.
С., 1981, Изд. на ОФ

Под това заглавие книгата на изтъкнатия чешки българист Зденек Урбан разглежда историята на литературните и културните взаимовръзки между двата славянски народа преимуществено на едно контактологично равнище. Още в началото трябва да отбележим, че в този обем неговата книга няма възможност да обхване и представи цялостно, като система от връзки, проблема, което изисква между другото нейното включване и на други нива на изследване — стилистични, типологически и пр. с произтичащите от това възможности и рискове. Така, както е реализирана, книгата на проф. Урбан няма да ни впечатли и с някакъв новаторски подход към изследваните факти и явления, но в нея има нещо, което ни задължава да я оценим като важна негова заслуга в развитието на чешката българистика. А това е научната му добросъвестност, завидното му в своята последователност и постоянство доверие към логиката на историко-литературните факти.

Книгата включва няколко студии и статии, които разглеждат най-съществените моменти от литературните и културно-историческите отношения между чехи и българи през XIX и XX в. Въпреки че авторът не скрива и тук предпочитанията си към определено тематическо единство, обединяващият принцип на сборника се определя и от усилията му за единство в изследователския подход. У Урбан има един постоянно действащ фактор, който детерминира в голяма степен маниера му на изследвач в областта на междуславянските културни традиции и отношения: доверието му към фактите, но и съмнението в тяхната изчерпателност, завършеност, окръженост. Затова той постоянно и упорито се връща към тези факти, анализира ги, уточнява и стабилизира представите ни за тях, за да извлече същността им. В желанието

да бъде оптимално точен в своите преценки и изводи авторът винаги се стреми да стесни обема на неаргументираните твърдения, на догадките и предположенията. Това дава своето отражение върху количествено-обемното съотношение между отделните изследвания в сборника, но поддържа едно ниво на качествена аргументировка и приемливост на тезата. От такава гледна точка всяка от поместените в книгата студии и статии съдържа определени приноси моменти, но най-съществен принос бележат по-обемните изследвания на автора: „Показален“ на Раковски и неговият отзвук в Чехия, „Божена Немцова и България“, „Отношението към личността и литературното дело на Христо Ботев в Чехия (1871—1918)“ и др.

В първата студия не само се дават ценни указания за причините, породили широкия отзвук към книгата на бележития деец на Българското възраждане в Чехия, но за първи път в чешката българистика се прави аргументиран опит да се реабилитират нейните научни и художествени качества. Неслучайно към това първо българско систематично ръководство по етнография и фолклор проявяват най-значителен интерес и авторитетни чешки учени като Ригер, Воцел, Дуновски, а по-късно Махал, Поливка и др., но и първокласни майстори на чешкото художествено слово и веши познавачи на славянския фолклор като К. Я. Ербен, Б. Немцова. Със своя богат доказателствен материал тази студия на проф. Урбан убедително сочи, че интересът сред чешките научни и културни среди към „Показалецът“ на Раковски се детерминира не само и не просто от обаятелната личност на неговия автор, а преди всичко от действителната научна стойност на труда, от огромното богатство на събрания и систематизиран в него фолклорен и етнографски материал.

Тематично и концепционно свързано с първата студия е второто изследване на Урбан — „Божена Немцова и България“. Тук авторът съсредоточава своето внимание предимно върху „литературните резултати“ от интереса на голямата чешка писателка към България. В резултат на конкретни наблюдения и анализи на преводите, които Немцова прави на някои български народни приказки и етнографски очерци, свързани със старинни народни обичаи и представи, авторът преобръща вкоренения досега възглед за случайния, епизодичен характер на този интерес на Немцова към България и българите. И тук изводът на автора, който почива на солидна фактическа аргументация, не буди съмнение в своята безспорност.

Важно място в книгата заема и студията „Отношението към личността и литературното дело на Христо Ботев в Чехия — 1871—1918 г.“ Тя има характер на едно последователно и обширно изложение за отношението към личността на гениялния български поет и революционер в Чехия, за преводите и ре-

цепцията на неговата поезия и публицистика в чешка среда. Тук заслужават внимание критическите оценки на автора по повод интерпретацията на идеологията и поетическото творчество на Христо Ботев в Чехия, усилията му да извлече и свърже тези интерпретации с цялостния контекст, в който попадат Ботевите преводи, със „степената на симпатии или антипатии към идеята същност на Ботевото творчество“, регулирани от характера и пивото на обществена и политическата активност в самата Чехия, от характера и същността на идеологическите и естетическите позиции. Така авторът успява да изгради една явна в основата си представа за различните моменти, през които минава възприемането, а оттам и отношението към личността и литературното дело на Христо Ботев в Чехия.

Общата панорама на чешко-българските литературни и културно-исторически взаимодействия се допълва и обогатява от редица още студии и статии („Отношението на Иван Вазов към Чехия и чешката култура“, „Към проучванията на живота и творчеството на Кирил Христов“, „Беджрих Вацлавек и Йордан Йовков“, „Нерудовата арабеска „Лоретанските камбанки“ и поетичната перифраза на Е. Багряна“, „Никола Вапцаров и Иржи Волкер“ и др.), което не само свидетелства за постоянен интерес на чешкия учен към тази проблематика, но е и един повик към по-младото поколение чешки българисти и български бохемисти за разширяване и задълбочаване на изследванията в тази важна област на славистиката. Книгата на Зденек Урбан — потвърждение и продължение на дългогодишните му усилия, създава в същото време необходимите предпоставки за това.

Николай Даскалов

LITERARISCHE WIDERSPIEGELUNG, GESCHICHTLICHE UND THEORETISCHE DIMENSIONEN EINES PROBLEMS.

Herausgeber: Akademie der
Wissenschaften der DDR.
Leitung und Gesamtdirektion Dieter
Schlenstedt.
Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1981. 758 S.
ЛИТЕРАТУРНО ОТРАЖЕНИЕ.
ИСТОРИЧЕСКИ И ТЕОРЕТИЧНИ
ИЗМЕРЕНИЯ НА ЕДИН ПРОБЛЕМ.
изд. Академия на науките на ГДР.
Ръководство и редакция Дитер Шленщед.
Ауфбау-верлаг Берлин и Ваймар, 1981. 758 с.

През 1976 г. колектив изследователи от Академията на науките на ГДР публикува „Общество. Литература. Четене“, приносен теоретичен труд върху проблеми на литературната рецепция. Може би малко неочакван за онези, които го познават, е теоретичният ракурс в новия сборник студии на изследователите, осъществен под ръководството на Дитер Шленщед. Авторы на сборника са Карлхайнц Барк, Бригите Бурмайстер, Мартин Фонтнус, Волфганг Клайн, Дитер Кли-

хе, Ханс-Юрген Ленерт, Роземари Ленер, Ингеборг Мюлц-Кьонен и Клаус Щедке.

Техните научни търсения са обхванати по хронологическите си рамки и разностранни по конкретния си обект на изследване. Но те са обединени от стремежа да се постави в нова светлина един традиционен за марксистическата литературна теория проблем — отражението в литературата. Преосмислянето и уточняването на този проблем е необходимо според авторите с оглед на развитието на художествената практика и на литературната теория — възникването на нови художествени явления и теоретични схващания, кристализирани във връзка с тях през последните десетилетия (включване на комуникативните и функционалните аспекти в разглеждането на литературата).

Мотивите за избора на проблематиката, принципите и общата изходна позиция на нейното разработване са пояснени в предговора от Дитер Шленщед. Авторите са водени от амбицията да дадат свой принос в разработването на въпроса за отношенията на отражение (Widerspiegelungsbeziehungen) в литературата, като изхождат от разбирането си за принципно важната роля на идеята за отражението в марксистическата теория за изкуството и литературата. Анализират историческото развитие на тази теория, те отбелязват наличието на противоречие „между решителността, с която по принцип се отстоява идеята за отражението, и слабата общовалидност на конкретните ѝ интерпретации“. Спорните въпроси засягат според тях не само нейното значение, но и преди всичко нейното съдържание. Съвременната постановка на проблема „отражение“ изисква да се отчетат и да се превзъмат както абсолютизирането, така и едностранчивостта или опростяването му. Книгата „съдържа предложение за решаване на проблемната ситуация“, като не просто взема отношение към полемиката „за“ и „против“ използването на категорията отражение, но осмисля преди всичко актуалното ѝ значение и приложение в марксистическата литературна наука.

Със своя труд авторите отговарят също на въпроси и критика, отправени към „Общество. Литература. Четене“ и опиращи до проблема за отражението. В тази насока тяхното ново изследване е и самокритично продължение и доразвиване на продуктивните теоретико-методологически принципи на „Общество. Литература. Четене“.

Със съзнание за трудностите и рисковете на избраната тема, пред вид на еволюиращите във времето и често противоречащи си интерпретации на теорията за отражението, на нейното точно съдържание и използване в литературната теория, авторите не търсят окончателни отговори на проблема. Чрез неговото историческо осмисляне и съвременно осветляване те се стремят да разкрият идеята за отражението откъм нейните продуктивни възможности за характеризиране

на отношенията между литература и действителност, за изследване на литературните явления и дейност, на литературната продукция и рецепция в тяхната връзка с обществения живот. Обръщайки се към тази проблематика, те не абсолютизират своята гледна точка, а я схващат по-скоро като една от възможностите за обогатяване и развитие на литературната наука. Техните усилия са насочени към една бъдеща проблемно ориентирана теоретична история, чиято основа поставя изследването им.

Тази перспективна задача предполага диференцирано историко-аналитично разглеждане на различните схващания за теорията на отражението, на нейното приложение през различни етапи от развитието на марксистическата теория на литературата и изкуството. Целта не е да се продължи линията на обясняване или противопоставяне на верни и погрешни, едностранчиви или абсолютизиращи една определена посока възгледи, а да се открият несъгласиите или недокрай разработени перспективни аспекти на идеята за отражението.

Като развиват схващането си за литературата като многообразно поле на отношения, авторите се опитват да обхванат избраната проблематика през призмата на противоречивото развитие и взаимодействие на художествена практика и теоретично мислене, да разработят функционално понятие за многостранните и сложни отношения на отражение в литературата. „Избягвайки както идентифицирането на познание и отражение, така и тяхното противопоставяне — подчертава в предговора Дитер Шленцед, — ние работим с понятие за отражение, което е определено, комплексно и само по себе си противоречиво диференцируемо. Към това ни тласка не любовта към абстракцията, нито пък желанието най-после да открием „същинския“ смисъл на „отражението“. По-скоро смятаме, че в такова понятие за отражение може да се съдържа един от инструментариумите за функционално и комуникативно насочена теория, същевременно за такава теория, която позволява преодоляване на възникналния разрыв между литературна теория и практика.“

В своите търсения авторите се чувствуват подкрепени от независимо възникналите в последно време паралелни опити на изследователи от ГДР за нова постановка на проблема за отражението. По-нататъшното му разработване, както и по-нататъшното развитие на марксистическата теория на изкуството, на материалистическата диалектика в тази област е за тях не само интердисциплинарна задача, но и „колективен процес на познание, при който научните спорове могат да бъдат само насърчаващи“.

Съвременното схващане за отражението не като застинала категория, а като възел от сложни, многостранно обусловени отношения, като идея, криеща в себе си все още

неразработени страни и възможности, получава в книгата своите исторически очертания, чрез теоретични и литературни изследвания, в които „въз основа на избрани парадигми са развити систематични аспекти на темата“. Тази формулировка, както и съзнанието за границите, поставени от сегашното състояние на научното изследване и познание, мотивират решението на авторите да не търсят изчерпателност в хронологически план, пълно систематично очертаване на историческите етапи. Избирателният подход им позволява да съсредоточат вниманието си върху няколко ключови момента от развитието на теоретичното мислене и на художественото съзнание. Изследвайки историко-теоретичните измерения на проблема, авторите се спират на следните въпроси: идеята за отражението в развитието на марксистическата литературна наука, нейната предистория в теорията за мимезиса и подражанието, нейните интерпретации в по-ново време. Историко-литературният дял обхваща: проблеми на реализма и модернизма през XIX в., проблеми на социалистическия реализъм през XX в. и тяхната връзка с развитието на теоретичната мисъл.

Въвеждаща в проблематиката и обобщаваща в теоретико-методологически план характера на сборника е студията на Дитер Шленцед „Проблемно поле — отражение“. В нея е направен опит за „систематика на диалектически диференцираните отношения“, като са разглеждани многообразните измерения и структурата на отражението. Поставяйки въпроса за съществуването на общи моменти въпреки ясно открояващите се различия в марксистическата литературно-теоретична мисъл при определянето и използването на категорията, авторът разработва основни характеристики на понятието отражение. Литературната дейност и литературният процес като „част от индивидуалния и обществения живот“ са „в своята същност хетерогонни“; продуктите на литературната дейност, резултатите на литературния процес следва да се разглеждат откъм отношенията на отражение. Тези отношения имат „закономерен характер“, но тяхната закономерност е валидна само „в рамките на една диалектика, която признава относителна автономност и автаркистичност (черпене само от собствените източници) на литературата и която интегрира структурата на отражение с нейните три релации на диференцираност, обусловеност и съотносимост в по-голямото многообразие от отношения, което съставя литературата като цялост“. Авторът се спира на различните интерпретации на категорията отражение в марксистическата теория на изкуството и литературата, разбирайки като „стъпала на един теоретичен процес“ и гледящи се върху подчертаването на даден аспект — социологически, гносеологически и функционални взаимосвързки в отражателния процес. Познавателно-теоретичният процес,

чрез който се е стигнало до „по-адекватно схващане за различните „страни“ на отношението изкуство — действителност“, разкрива как категорията отражение постепенно загубва „неограничения си значение“ и започва да доказва своята частичност в такава степен, в каквато литературата започва да се разглежда „вече не само от гледна точка на нейната зависимост, а все повече и повече на нейната същност като действителен момент на обществения живот“ и да тласка откук нататък към „преосмисляне на взаимодействието репродукция — продукция“. Идеята за отражението може да има в тази светлина „само характера на приближаване към действителността дотогава, докогато обхванатите от нея отношения не са определени като моменти в един комплексен процес на усвояване“.

Принципните моменти, разработени в студията, намират своеобразно продължение и в останалите изследвания с историко-теоретичен характер, което потвърждава общото впечатление за теоретико-методологическото единство на сборника. В изследването на Мартин Фонтнус „Краят на една форма на мислене. За разрушаването на принципа на подражанието през XVIII в.“, чието заглавие подсказва насоката на авторовите търсения и разсъждения, се поставя въпросът за принципните промени, с които е свързано дефункционализирането на принципа на подражанието, и се обосновава защо този период принадлежи „само към предисторията, не към историята на отражателната теория в марксистката естетика“. Друг аспект от историческите измерения на проблема отражение е избрал Ханс-Юрген Ленерт, чиято статия има за тематична рамка теоретични спорове в съветското литературознание през 20-те години и е определена от стремежа да се открият в тях продуктивните моменти и по-специално продуктивното методическо ядро и принос на руските формалисти, школата на Переверзев и схващанията на Медведев за изясняване на проблема за отношението между отражение и специфика на литературната дейност. Мост към теоретичните опити и предложения в съвременността прехвърля изследването на Бригите Бурмайстер „Продукция, не отражение“, в което е направен критичен преглед на литературната концепция на групата „Тел Кел“ с оглед на заемащата централно място в нея полемика с теорията на отражението.

Посочените статии са подредени съобразно хронологията на разглежданата в тях проблематика. Този структуриращ принцип е спазен и при изследванията, които търсят литературно-историческите измерения на проблема отражение и неговото актуално значение за литературната история, като разглеждат възлови моменти на литературния процес. Между тях са изследванията на Клаус Шедке „Реалистична литература — Литературно познание за действителността“

(върху материал от историята на руския реалистичен роман — Пушкин, Гогол и Лев Толстой) и на Карлхайнц Барк „Бодлеровата естетика на модернизма. Отражение и определяне като проблеми на една поетика.“ Те се допълват взаимно не само по отношение на разработваните теми, но и по отношение на опита да открият спецификата на литературното отражение, да изпробват методическите възможности за разглеждане на литературните отношения и литературната история в тяхната комплексно обусловена и специфична връзка с обществените процеси. Този опит е продължен в статията на Роземари Ленер, Дитер Кликх и Волфганг Клайн, в които са разработени въпроси на литературната програматика в Съветския съюз през 20-те години, на реалистичното отражение при Лукач, Бехер и Брехт и на реализма в творчеството на Луи Арагон. Хронологическият скок от руската реалистична литература и френския модернизъм към проблемите на социалистическия реализъм през XX в. не нарушава впечатлението за целенасоченост и методологическо единство на сборника, а се възприема като необходимо допълнение към разглежданата проблематика. Успешна стъпка към нейното съвременно осветляване е студията на Ингеборг Мюнц-Кьонен „Отражение посредством фантазия и конструкция. Проблеми на отражението в художествено-теоретичното мислене на Ханс Айслер“, която прехвърля мост към интердисциплинарното изследване на проблема и която още веднъж ни убеждава в продуктивността на избора от авторите на сборника подход, в плодотворността на техните усилия да обхванат аспекти на отражението в изкуството, прониквайки в диалектиката на отношението художествена практика — теоретично мислене.

Наред с прецизността, задълбочеността и аналитизма читателят сигурно ще забележи и високостепента на авторите към него — те му предлагат нелек диалог, при който удовлетворението може да се получи не само от стимулиращите мисленето въпроси, но и от „преборването“ със сложна материя, поднесена в утежнена езикова форма. В порядъка на забележките, към които отнасям и тази за езика, ще посоча и един пропуск, който е изненадващ може би най-вече за българския читател. При историко-аналитичното разработване на проблематика, в изследването на която българската философска и естетическа мисъл има признат принос, не би следвало да отсъства поне името, ако не позоваване или оценка на постановките на Тодор Павлов, чийто основни трудове са преведени при това в ГДР. Но, разбира се, право на авторите е да правят своя избор, а на читателите — да изграждат своята оценка.

Бисерка Рачева

SOMMAIRE

<i>90 ans de la naissance d'Elisabeth Bagriana</i>	3
Dora Koleva — La source toujours jaillissante de la poésie d'Elisabeth Bagriana	

Guéorgui Dimov — Ludmil Stoyanov — écrivain militant et humaniste, zéléateur de la paix et de la justice dans le monde (à l'occasion des 95 ans de sa naissance et du dixième anniversaire de sa mort)	24

Milio Petrov — Histoire et Littérature (de la spécificité du roman historique)	43
Julia Nicolova — La „sonorité“ étrangère et la tentative de la surmonter dans la fable littéraire pendant la Renaissance bulgare	64
Siméon Hadjikossev — L'odyssée étrange du modernisme bulgare	72
Migléna Nikoltchina — Byron et le mythe de Prométhée (une version romantici- ciste)	86
S. A. Zavadski, L. I. Novikova (Moscou) — Art et Civilisation	103
<i>Problèmes de la traduction poétique</i>	
Lubène Lubénov — Procédés typiques de la rime dans la traduction versifiée	127
<i>Communications scientifiques</i>	
Boniou Anghélov — Contemporains de Païssi	147
Nicolaï Arétov — La réception de Benjamin Franklin en Bulgarie durant la Renaissance	155
Margarita Slavova, Tzanka Racheva — Du rôle fonctionnel-stylistique des antroponymes dans le texte artistique (Observations sur les „Légendes de la Stara Planina“ de Yordan Yovkov)	163
<i>A travers de la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de la République Démocratique Allemande et de la République Fédérale Allemande	168
<i>Revue</i>	
Sabina Beliaeva — „Yordan Yovkov. Nouvelles recherches“, Recueil	173
Nicolaï Daskalov — „Tchèques et Bulgares. Rapports de mutualité culturelle“, par Zdenek Urban	177
Bisserka Racheva — „Literarische widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische dimensionen eines problems“, Recueil	178

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 Jussaur, Sofia

Технически редактор К. Иванова

Коректор Е. Котева

Дадена за набор на 10. III. 1983 г.

Подписана за печат на 25. VI. 1983 г.

Формат 700/1000/16

Печатни коли 11,25

Издателски коли 14,58

Тираж 1650

Изд. индекс 9217

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка № 241