

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1984 · 3



ЧИТАЛНЯ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА



14690-26980

SOMMAIRE

<i>A la veille du 40-e anniversaire de la Révolution socialiste en Bulgarie</i>	
Ivan Popivanov — Problèmes esthétiques du réalisme socialiste	3
Dimitre Staïkov — Le mythe et la parodie dans le théâtre de Yordan Raditchkov (La septième revue nationale du drame et du théâtre bulgare)	19

Christo Yordanov — L'acte héroïque révolutionnaire de Guéorgui Dimitrov	36

Dotcho Lékov — L'introduction de la Renaissance et les problèmes de la littérature et de la culture	57
Sdravko Petrov — Vladimir Vassilev dans mes mémoires	71
Ognian Saparev — Critique littéraire et conteste socio-culturel	84
Alexandre Panov — Problèmes de la théorie du genre	95

Igor Zolotouski (Moscou) — Gogol à Moscou (à l'occasion du 175-e anniversaire de la naissance de l'écrivain)	116
<i>Enquêtes</i>	
Peter Tonkov — Enquête avec Ivan Mirchev	129
<i>Communications scientifiques</i>	
Nicolaï Arétov — Premières observations sur la diffusion de „Mille et une nuit“ en Bulgarie durant la période de la Renaissance	139
Nicolaï Mladénov — Rencontres et entretiens avec Athanas Daltchev	161
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de France	176
<i>Revue</i>	
Guéorgui Ghetov — „Comme une fine et précise balance“ par Ivan Spassov	178
Guéorgui Tzankov — „Le créateur et son double“ par Ludmila Grigorova	180
Vesséline Vapordjiev — Eduard Bayer, Dietmar Endler — „Bulgarische Li- teratur im Überblick“	182
Eléna Sjuþjur — „Literatura comparata și istoria mentalităților“ — Alexandru Duþu	184
<i>Chronique</i>	
Alexandre Alexandrov — Une session scientifique sur les problèmes du réa- lisme socialiste	187

ЕСТЕТИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

ИВАН ПОПИВАНОВ

Въпросът за естетическата страна на социалистическия реализъм има важно методологическо значение. Както е известно, отправяни са и се отправят обвинения от страна на буржоазни литературоведи и ревизионисти, че социалистическият реализъм няма самостоятелна художествена система, че я заимствува от реализма, че поради това е изкуствено създаден метод, без естетическа специфика, а само с чисто идеологически или дори политически отлики.

Тези „критики“ са дълбоко погрешни. Несъмнена е, от една страна, връзката с реализма, особено с критическия реализъм, и тя личи дори от самото название на социалистическия реализъм. Тук и въпрос не може да става за механично пренасяне на особености и признаци, за пряко заимствуване. На блюдаваме творческо усвояване и възприемане на нова основа, при качествено различие. Както е известно, социалистическият реализъм има и някои сходни особености с романтизма. Но съвременната революционна романтика-присъща на новия творчески метод, съвсем не е механично преповтаряне на, предишното. И идеологически, и естетически той е свързан с принципно нови особености. Тук най-малко става въпрос за еклетичен или механичен сбор на вече познати в миналото естетически белези.

Социалистическият реализъм се оформи като закономерно явление в развитието на литературата и изкуството. Преди петдесет години неговите принципи бяха обосновани теоретически и системно доосмислени на Първия конгрес на Съюза на съветските писатели. Но още много преди конгреса в литературата се очертаха явления, насоки, качества, които показаха наличието на нов творчески метод. Проявиха се както мирогледни, така и художествени принципи и особености, които дават представа за същността на новия метод. Най-съществените от тях бяха гениално характеризирани от Ленин в бележитата му статия „Партийна организация и партийна литература“, а също и в други негови трудове и изказвания.

Днес е съвършено ясно, че социалистическият реализъм има не само идеологическа насоченост, но и самостоятелна естетическа система, творческа страна. Тя се гради върху особено естетическо отношение; негов най-характерен определител е *възвишеното в единство с героичното* като израз на емоционално-идейна извисеност и във връзка с величието на идеала. В произведенията на писателите социалистически реалисти възвишеното като естетическа категория намира най-пълен, завършен и богат израз, който в подобна форма и степен е непознат в литературата на миналото. Несъмнено то е отражение на възвишеното в революционните прояви в периода на борбата

срещу капитализма, в човешките отношения при условията на социалистическия начин на живот. Това естетическо отношение има влияние не само върху съдържанието на творбите, но и при използваните способи за изграждане на характерите, при композиране на сложните връзки и взаимозависимости на героите, при подбора на изразните средства, при оформяне на акцентиращите детайли, при конструиране на стихотворната структура и др.

Тук изпъква и важният въпрос за майсторството при художественото изграждане. Разработките на др. Тодор Живков и на Националната партийна конференция по въпросите на качеството поставиха важни задачи пред нашата култура. Именно на социалистическия реализъм винаги е била присъща високата изискателност за идейността и художествеността, методът винаги е бил противоположен на принизените изисквания, на сивотата и безличието. Художествеността е в единство с правдивостта на изображението. Това вече създава предпоставки за убедително и въздействащо изграждане, в което няма нищо изкуствено, фалшиво, сладниково и мелодраматично.

Частичните идеализиращи елементи при пълноценното изявяване в социалистическо-реалистическите творби не водят до лакировка или помпозност, каквато бе характерна за някои изяви през годините на догматизма. От гледище на съдържателността богатата трактовка на възвишеното и на неговите емоционално-естетически варианти дава отпечатък върху изгражданите характери с оглед ролята на положителния герой, с оглед на отношението към подвига и героичното, с оглед красотата на труда и творческото начало в свободното социалистическо общество, при утвърждаване на светлото, новото, възхновеното. В тази насока художествената система и стилизове тенденции са неотделими от същностното и значимото. Например Никола Фурнаджиев създаде ред творби, които носят своеобразни естетически белези, плод както на особената творческа индивидуалност, така и на художествения метод на социалистическия реализъм. В тях той се стреми да прелее мислите и чувствата си с патоса на времето, с новите тенденции в преобразената родина. Характерни са някои заглавия на неговите стихотворения, в основата си оптимистични и извисени: „Разсъмване“, „Утро“, „Пролетно утро“, „Пролет“, „В ранна пролет“, „Утро в града“. Те имат както пряко, така и символно значение с насочване към възвишеното и прекрасното, към героизма на трудовите усилия. Поетът живее с обновителното начало в социалистическите отношения, преобразили родината. Най-важното за автора са хората — „зидари, селяни, миньори“. Той се стреми да проникне във „величието на страната дори когато тя мълчи“. Картините на новия живот в поезията на Фурнаджиев са колоритни и пъстри, в тях са разкрити много човешки вълнения, много възвишени дела, показани са и драматични състояния. Над временните тревоги и съмнения, породени от отрицателни явления, се извисява вярата на лирически герой в пълната чистота и красота, свързани с идеала, във величието на утрешния ден, който е близо пред нас.

Богати и многостранни възможности за творческо интерпретиране се съдържат и в своеобразната изява на *трагичното*, което в много по-голяма и качествено различна форма и степен при новаторския творчески метод се съчетава отчасти парадоксално с *оптимистичното* — и това също така дава отражение върху способите и изразните средства.

Тук също изпъква връзката с героичното и прекрасното, с нравствената извисеност. Проявява се една „оптимистична трагедия“ по станалото нарицателно название на известната драматична творба на Всеволод Вишневски. При подобни контрастни състояния се изобразяват герои, борци за нов свят, които се жертвуват за щастието на народа. Това намира израз в различни жанрови форми. Една от най-ярките изяви в нашата литература безспорно

методи никога не е имало пълно единство на естетическите проявления. Наблюдаваме изменения през различните епохи, а специфичните черти на метода изпъкват характерно в произведенията на отделни най-типични представители на направлението. Различията са и в зависимост от жанровите форми. Ако се обърнем към високите завоевания на съветската класика, ще видим, че в белетристиката, например в творбите на Горки и Шолохов, има един подход, едни стилкови особености, а у Маяковски наблюдаваме съществени различия в изразността и условността на изграждането; у големия съветски поет има построения, в които не се наблюдава външна правдивост на детайлите, използва се драстично условна форма, с иронично отношение, с въвеждане на своеобразни неологизми, със странни асоциации (например „Професор, снимките очки-велоспед!“; „С хвостом годов я становлюсь подобием чудовищ-ископаемых хвостатых“ и др.). Чрез повечето от тези способности обаче пълноценно се отразява голямата правда на живота в духа на революционното разбиране за развитието на обществото. Това показва, че социалистическият реализъм няма сковавачи рамки в своята естетическа система. Но той в никакъв случай не е безграничен във възможностите за условно изграждане, той е противоположен на изкуствената усложненост и замъгленост, на мисловната неопределеност, на такова модернистично деконструиране, чрез което се стига до пълно скъсване с представите за действителното, с логичното.

Една от хубавите изяви на социалистическо-реалистическото ни творчество са произведенията на Йордан Радичков. Възможностите на метода пълно се проявяват в такива творби като „Барутен буквар“, „Всички и никой“ и др. В книгата с разкази на писателя „Нежната спирала“ изпъкват определено условни образи, с преливане на реално и въображаемо, с използване на алегория, на притчи. Оригинално и интересно се поставят въпроси за живота и смъртта във връзка със спомена за близките на писателя Григор Вачков и Методи Андонов. Косвено се изразяват размисли и се въвеждат намеци, чрез които се утвърждава жизненото, изконното, първичното, утвърждава се и патосът на съвременността ни. Тук също виждаме позицията на писателя социалистически реалист.

* * *

Новаторството на социалистическия реализъм като творчески метод намира израз не само във възможността богато и ярко да се отразява действителността във вълнуващи и осмислени художествени образи, но и в способността за непрекъснато обогатяване и обновяване, за диалектическа гъвкавост и многоплановост във връзка с конкретните исторически условия и социални отношения — в зависимост от закономерностите на историческото развитие. Промените, които наблюдаваме, не са случайни и безсистемни. Те са обусловени от революционните конфликти в действителността, те са израз и на революционното начало в самия творчески метод.

Обновяването се дължи на две основни причини: от една страна, ролята играят съществени изменения в човешките взаимоотношения през един или друг период от развитието ни; от друга страна — наблюдават се нови моменти в търкуването и осмислянето на процесите и явленията в областта на културата.

Съвременната литература на социалистическия реализъм преживя сложно развитие. Основният ѝ патос е свързан с борбата за изкореняване на старото, реакционното, отживялото и за утвърждаване на социализма, на комунистическата нравственост в днешните отношения. В развитието на обществото и на културата извънредно голямо значение има антидогматичният дух, отричането на сковавачите норми и критерии, които по-преди в една или друга сте-

пен се натрапваха изкуствено и пречеха на правилното развитие, спъваха творческите прояви. В настоящия момент особеностите на метода у нас са свързани със задачата за изграждане на развито социалистическо общество.

Нужно е да се има пред вид, че отричането на едностранчивите догми в никакъв случай не означава произвол в оценките и тълкуванията, както и в обхвата на самите художествени явления. В социалистическия реализъм, както и във всеки метод изобщо, има нещо константно и категорично определено, свързано със сърцевината на творческото създаване, с идеологическите позиции, с тяхната чистота и принципност.

Промените, които се наблюдават, се характеризират от различни теоретични. В това отношение в последните години особено в Съветския съюз бяха направени ценни и съдържателни разработки, възникнаха дискусии, анализираха се новите явления в идеологическото и естетическото развитие на метода.² Подобни разговори се водят и у нас, като се търсят новите измерения, новите показатели в обогатяването на творческия метод във връзка със социалния етап на развитието ни.

В зрялото социалистическо общество нов, по-богат и пълноценен облик приема и художественото творчество. Социалистическият реализъм като метод на цялото ни съвременно изкуство проявява ярко своите характерни черти, достига своята зрелост, своя разцвет. Новаторското мислене, задълбоченият и последователен марксистко-ленински светоглед, новата душевност, изчистена от старите наслоения, от различни буржоазни влияния, са една благодатна основа за процъфтяването на литературата, за нейното още по-мощно въздействие чрез изграждането на образи и произведения, проникнати от естетическия идеал на комунизма като една непосредствена реалност, като близко предстояще. Несъмнено е също така, че техническата революция, скокът в развитието на производителните сили, зрелостта на социалистическите производствени отношения ще доведат до съществени промени в психиката и съзнанието на народа, в неговото светоусещане. Тези промени, които в една или друга степен вече се наблюдават, са един мощен тласък и за развитието на изкуството. Те подпомагат благоприятното му развитие, обогатяването на творческия метод. В никакъв случай обаче не може да се смята, че социалистическият реализъм коренно ще се промени и ще претърпи съществена метаморфоза. От годините на неговото възникване и авторитетно утвърждаване този велик революционен и творчески метод е свързан с определена действена и принципна линия, която и занапред все повече и повече ще се следва.

Всяка епоха дава свой принос, чрез който методът се обогатява и нюансира специфично. Обхващайки, общо взето, цялата ни съвременна литература, при различни автори и художествени задачи социалистическият реализъм не остава един и същ, а за него са характерни конкретни вариантни проявления със стилови различия. Тези различия особено изпъкват в наше време като резултат от свободното творческо развитие на личността, като плод на саморазкрепостяването и антидогматичната насоченост. Те се изявиха определено след Априлския пленум на ЦК на БКП и са една благодатна предпоставка за развоя на литературата ни. Те обаче не представляват отклонения от принципната и явна насока на партийната непримиримост, на идейната чистота и народностна определеност. Съдържателни и ползотворни са тези творчески прояви, които са идеологически осмислени, които разкриват сърцевината на жизнените явления и са насочени към бъдещето. Социалистическият реализъм като творчески метод не може да се ревизира и обезоръжава чрез опитите да

² Вж. Современные проблемы социалистического реализма. М., 1976; Социалистический реализм на современном этапе его развития. М., 1977, и др.

бъде снижена неговата партийна целеустременост, да бъде туширано революционното му жилище.

В буржоазното изкуствознание днес са разпространени теориите за т. нар. *конвергенция* — постепенно вращаване на капитализма и социализма, взаимно преминаване от едната идеология към другата със заличаване на коренното различие между тях при навлизането в „технотронната цивилизация“. Подобни тенденции на конвергиране са абсолютно невъзможни, неприложими и неуместни за теорията и практиката на социализма, както и на социалистическия реализъм — той е качествено различен от идеологическите насоки на буржоазното общество. Различията и противоречията между него и крайните естетически проявления при капитализма показват голяма изостреност и полярност. В случая различно е влиянието на техническата революция поради същностните особености на обществените формации, поради духа и насочеността на идеологията в единия и в другия случай. В това отношение не може да се правят никакви компромиси с конвергиране. Важно значение има категоричното разграничаване от непълноценните теории и от упадъчните прояви в изкуството. Не може да се правят никакви отстъпки пред грозното и ретроградното. Не може също така да се утвърждават анархистичният произвол и безпринципността. Съвременните хуманистични принципи, днешните велики идеали ни насочват към създаване на творчество, което най-ярко да прослави човека, да покаже неговата борческа и творческа мощ, неговата човешка красота. Творчество, което ще бъде достойно за развитото социалистическо общество и за комунизма.

* * *

Социалистическият реализъм използва най-ценното, най-положителното в художествените завоевания на реализма и критическия реализъм — при композиционното изграждане, при жанровия облик, при езиковите конструкции и пр., като способите не се преповтарят механично, а са в съответствие със съвременния духовен облик, със съвременното светоусещане. Акцентът на специфичната същност, която има социалистическият реализъм като творчески метод, е повече към идейните насоки, към съдържателността; именно затова при него са възможни повече варианти в художествената система на изобразяването, повече форми на условно интерпретиране, на оригинални творчески решения, на естетически нюанси в пресъздаването. Често условността изпъква своеобразно, както е в много творби на Вл. Маяковски, Пол Елюар, Б. Брехт, П. Неруда, както е и в поезията на Евтушенко, Межелайтис, Вознесенски, Рождественски и пр.

Изражавани са постановки, че за социалистическия реализъм като метод е особено характерна народността, проявяваща се определено в простота, ясност, достъпност. Как и до каква степен може да използваме условни образи, алегорични или символни съчетания?

Преди всичко, когато се цитира откъслечно, с изолиране от контекста, смисълът в значителна степен се променя, защото не личи ироничната и пародираща основа, която, от една страна, усложнява образната система, а, от друга страна, обогатява съдържателността и концептуалната насоченост. Преценката трябва да се прави с оглед на цялостното изграждане на образите. В подобен случай поне приблизително може да отговорим на въпроса, до каква степен и какви алогични образи да се използват. Може да се въвеждат, когато има една цялостна определеност и насоченост. Но точно как и до каква степен — на това трябва да се отговаря само конкретно, във връзка с определено произведение. В това отношение първоосновата на влиянието, началният глас

със е от поезията на Маяковски; по-късно влияние оказват и големите поети П. Неруда, Н. Хикмет и др., както и някои съвременни съветски творци. У Маяковски несъмнено има следи от поетиката на футуризма. Но ако се направи сравнение, ще се види как ранният Маяковски използва словосъчетанията без яснота на концепциите и как това става у зрелия поет, който е вече съзнателно насочен и ориентиран. Разликата е качествена, както е качествена и разликата между поезията на другите футуристи и социалистическо-реалистическото творчество на големия съветски поет. Не може да се генерализира значението на едни изразни съчетания, чувствувания на поета, във връзка с цялостната му идейно-творческа задача и осмисленост.

Например твърде своеобразно и богато е поетическото виждане на Едуардас Межелайтис. С философски поглед, с дълбоко прозрение поетът се стреми да предаде съвременно светоусещане, да навлезе в сърцевината на същностни психологически процеси. Във връзка с това той си служи с ярки образни форми, с многозначни изразни средства. Внушително и с експресивна усложненост се изразяват неговите концепции. Той пише за обикновени неща, но прави символни обобщения, които имат правдива съдържателност и конкретна реална основа (например в стихотворенията „Човекът“, „Ръцете“, „Кръвта“, „Сърцето“, „Очите“, „Гласът“, „Косата“, „Устните“). Ако съдим по заглавията, бихме казали, че има цяло „анатомическо“ изследване. . . В същност богатото условно изграждане на поета създава възможност за виждане в същността и човешкото, за поставяне на проблеми. Цялото стихотворение „Човекът“ е изградено върху хиперболизация и контрасти — като го четем, ние си представяме рисувания образ на съвременник, хванал слънцето в ръцете си; ние вярваме дори, че главата му е като „земно кълбо“, което изпуска лъчи, и че от нея земята оживява, пълни се със слънчеви жители. Внушенията на поета ни пренасят в света на поетичното, което е дълбоко осмислено философски, има съдържателна и здрава идейна основа, хуманистичен етичен смисъл.

Трудно е да се изследва до каква степен при подобни творчески примери в използвания подход има индивидуални търсения, национални предразположения, традиции, влияния от своеобразно виждане, новаторски постижения и стилови насоки, свързани с творческия метод.

У друг съветски поет, какъвто е Андрей Вознесенски, срещаме например такива метафори и сравнения: „Джемпърите димят като шишчета“, „Носовите се люшят като живопис на фрески“, „Лицата се носеха като пъстри светوفари“, „Зелени замисли, станете като пламък“, „Планета с голямо чело“, „Сълзите са приковани към очните ябълки“, „Кафяво се извиваше чайт“, „Мая Плисецкая слуша с модилиянистката си шия“, „Клокочеш бюст“, „Католическите дебри на стомаха“, „Звъни пустота във формата на шия с рамена“ и др.

Някои литературоведи иронично наричат това „социалистически сюрреализъм“. . . В печата са излизали ред критически статии, в които Вознесенски е критикуван за употребата на подобни словосъчетания като маниерни, самоцелни и пресиленни. Други пък са склонни да ги приемат изцяло. В същност преценката трябва и тук да се прави конкретно, във връзка с текста на цялата творба. Някъде действително изпъква маниерност, която не е убедителна. Но има и други случаи, които са свързани с търсенията на големия поет. Тук виждаме резултат от един по-сложен подстъп, в който се преплитат ироничното, гротесковото, пародиращото, памфлетното, саркастичното и ред други проявления на комичното начало, при това сложно преплетени с идеологически осмислено нехумористично отношение. В своята определеност като цяло тази поезия няма нищо общо със сюрреализма и неговите психически автоматизми. Но частичното външно подобие в някои случаи не е странно —

очевидно е, че в нашата епоха, колкото и противоречива и класово разнородна да е тя, има нещо различно от миналото. Днес космическата устременост, техническата революция насочват към нова сетивност, към подстъпи, които са своеобразни. Не може да изискваме от Вознесенски днес да пише така, както е писал Маяковски или Демян Бедни. От друга страна, не бива да се смята, че неговият подход е единствен, че не е възможно да има и по-традиционни форми на лирическо изграждане. Само че и при тях несъмнено днес се очертават по-нови акценти, съответстващи на съвременното обществено съзнание. В това ни убеждава богатата, вдъхновена поезия на такива съветски лирици като Твардовски и Исаковски, както и на нашите творци Н. Фурнаджиев, Мл. Исаев, Ел. Багряна, Хр. Радевски, П. Матев, Г. Джагаров, Л. Левчев и др.

В тази насока поучителни примери има в развитието на социалистическия реализъм в поезията ни. Нашият крупен поет социалистически реалист Христо Смирненски съвсем очевидно търпи влияние от символизма — в стиха, изразните средства, подхода, тоналността. Въпреки това преобладаващият акцент на неговата поезия ни насочва към един нов творчески метод — социалистическия реализъм. По-късно Гео Милев, когато написва безсмъртната си поема „Септември“, използва много от средствата и подхода на експресионизма (отчасти и на символизма). Никола Фурнаджиев създаде вдъхновени социалистическо-реалистически творби за Септемврийското въстание под известно влияние на имажинизма. Тези влияния обаче са частични, те не са решаващи. Тук виждаме творчески проявления, които цялостно са коренно различни от проявленията на символизма, експресионизма и имажинизма. Преобладаващият акцент е свързан с новата идейна основа, с новото чувствуване и световъзприемане, с новата сетивност и пр., свързан е с партийната и народностната позиция, с революционното извисяване, което е осмислено и целенасочено. През 30-те години под благотворното влияние на новата съветска поезия и като израз на революционния подем на работническата класа се оформя един нов тип социалистическо-реалистическа поезия, чиито средства и способности са най-близки до способите на предишния реализъм, като в тях, особено в езика и стихотворната структура, в съответствие с революционното съдържание има и ред новаторски елементи. Този подход се изяви най-определено в творчеството на Никола Вапцаров.

Почти всички стихотворения на Вапцаров поставят важни социални, политически, патриотични, интернационални и други проблеми, трактувани от партийна гледна точка и пресъздадени с богата образност и тоналност. Но този наш голям поет има и такова стихотворение като „Прощално“, в което е дал задушевен, искрен израз на дълбоко лични, съкровени чувства. Творбата несъмнено има хуманистична основа, в нея намира израз извисен нравствен критерий с предадената силна обич към близък човек. Нашите поети комунисти изразяват богати и разнообразни човешки чувства и творческият метод, с който си служат, им дава пълна възможност за подобно себеразкриване. Все пак бихме ли преценили стихотворението „Прощално“ като социалистическо-реалистическо, ако го разглеждахме отделно? Подобно изолиране обаче би било съвършено неправилно. Това стихотворение е неотделимо от останалото творчество на поета, от неговите граждански позиции, от целия му богат свят на комунист, от революционния му път. Неприемливи и крайно погрешни са схващанията за необходимостта от „затворено прочитане“ на литературното произведение, при което то се откъсва от външния свят, от биографията на твореца, само с „автотелическа“ насоченост — каквито принципи развива т. нар. „нова критика“ в САЩ, прокламираша само-

стоятелното изолирано съществуване на лириката, осъществявано чрез литературни творби със самозадоволяваща цел...

Всеки поет социалистически реалист може да създава и произведения, които не са насочени пряко към обществени проблеми. Няма съмнение обаче, че и в тях ще проличи в една или друга степен неговото ново съвременно чувстване и мислене, ще има нещо от духа на останалата му лирика. В съвременната ни литература има различни по облик творци. Някои от тях, като например Димитър Методиев и Пеньо Пенев, изразяват по-директно своите идеи, разчитат предимно на емоционалната експресивност и на мисловната целенасоченост. Диапазонът на творческите им проявления е твърде широк — от преките политически внушения до най-съкровени трепети на личното чувстване. Темпераментното реагиране е характерно и за най-полноските им изяви. При други поети, като например Веселин Ханчев, наблюдаваме колоритност и богатство на рисушка; концепциите на поета се разкриват сложно и косвено, с интелектуална извисеност. Ханчев говори с голяма задушевност. Както е известно, той също има прекрасни любовни стихотворения, написани сърдечно, топло, свежо. В думите му личи искреност и простота: „Недолюбих те аз, ненагах те, моя любима“ — нещо силно се чувства в тази интонация, с която е предадена непосредственост на изказа. Може определено да се каже, че на нашите поети социалистически реалисти „нищо човешко“ не им е чуждо. Многозвучна и разнообразна по тоналност е и любовната лирика на Божидар Божилов. Поетът декларира, че винаги е бил влюбен — за него любовта е по-всеобхватна, тя включва и дълбоката привързаност към идеите и дълга, към родината и народа; тя е и едно дълбоко оптимистично светоусещане, утвърждаващо всичко хубаво в живота. Безброй превъплъщения има любовта в поезията на Божидар Божилов. Приливите и отливите на чувствата, капризите на настроенията, преходите от щастие към тъга и болка са разкрити с образи и способности, които говорят за едно съвременно виждане, разбиране и оценяване.

Твърде интересен е примерът и с творчеството на Дамян Дамянов. Той е писал и пише много стихотворения на лични теми, вдъхновено говори за човешката любов. Дамянов е поет със сложна и богата чувствителност, с оригинална поетическа натура. Неговите пориви са чисти и неподправени, изразителността му е свежа, той е много искрен и сърдечен. В развитието му наблюдаваме преход от тясно и ограничено личното към общественото и хуманното, с все по-голямо разширяване на лирическия поглед, обогатяване на поетическата палитра с нови краски. От личните преживявания в стаята с четирите бели стени, където лирическият герой се чувствава като затворник, откъснат от света, постепенно все повече се върви към разнообразяване на проблематиката, към по-пряко свързване на поета с нашата съвременност. Така се осмисля и обогатява и личното. Комунистическият светоглед даде сили и възможности на Дамян Дамянов да излезе от тесния тематичен кръг, да преодолее в значителна степен болката от тежките драматични конфликти, да се свърже с щастieto на хората, на цялото ни съвременно общество, където той намира и своето лично щастие. Смятам, че би било пресилено всички стихотворения за любовта, които пише авторът — например някои от текстовете на естрадни песни, — да се причисляват към постиженията на социалистическия реализъм. Но несъмнени са съвременните акценти в най-хубавите му творби — дори и когато са на интимни теми, дори и когато в тях се говори за любов и лично щастие. Именно те се свързват убедително с останалите произведения на поета, които са ценен влог в дишната ни социалистическо-реалистическа лирика.

В съвременната ни поезия и белетристика има и други интересни способности, които са свързани както със стилкови насоки, така и с индивидуални търсения и експерименти, а в някои случаи — и с модни влияния, водещи най-често до нежелани резултати. Ние категорично отричаме снобските вкусове и механичното епигонско заимствуване. Но безпрекословно утвърждаваме хубавите оригинални опити да се обновяват формите и съдържателните насоки. У нас има творци, които се стремят да творят с използване на елементи от различни жанрови форми, с въвеждане на различни гледни точки, деформиращи до известна степен външните очертания на действителността, но показващи вътрешен смисъл; съчетават се по сложен начин представи от различни съзнания, създаващи впечатления за сложно преживяване. Виждането на писателя често е странно; те не се задоволяват да наблюдават само в лице предмета, а се стремят да го обхванат едновременно от всички страни, въртят го сякаш пред себе си като в кинематографна камера и често го фиксират от неочаквано положение, което обаче разкрива нещо характерно и трудно доловимо. Не ги привличат известните външни линии, геометричните очертания, нито тяхната имитация, а търсят ново отношение между нещата. Такъв подход не може да се отрече безрезервно, той може да даде и добри резултати, защото разкрива нещата във времето, в движение, в процес на извършване, докато традиционната литература често показва живата история като статична завършеност. Без да е свързан със същностните особености на социалистическия реализъм, този подход не е в противоречие с метода и в ред случаи може да го обогати. Но несъмнено е, че нерядко подобни търсения остават безрезултатни и се стига до маниерна игра, до объркване, до лабиринт от противоречия. На читателите в такива случаи им се струва, че сред събитията, които се рисуват, е и самият автор-наблюдател; той върви, влачен от тях, и до края не разбира къде ще го отведат. Нужно е усложненото, разнобразеното да получи вътрешно родство, отделните елементи да бъдат взаимно проникнати и обусловени. Това би могло да стане, ако гледните точки не са случайно намерени, а са уместно подбрани с оглед на известни идейно-емоционални позиции.

Естествено, че е много хубаво произведението да бъде ясно, но то в никакъв случай не трябва да бъде елементарно ясно. Ние решително се противопоставяме срещу маниерната и претенциозна усложненост, която няма основание в съдържанието. Но там, където съдържанието е сложно, където се изразяват богати концепции, няма нищо чудно, че и формата може да бъде сложна, без да е абстрактна, без да е завоалирана. В естетиката на социалистическия реализъм има възможности за различни проявления: някои по-достъпни, други — по-сложни, по-многобазирани, изискващи подготовка за пълноценно възприемане.

Често пъти в чужбина поради незнание, предубеждение или открито зложелателство се изразява становище за нашата нова литература, че тя е ограничена, бедна, схематична, пресилена тенденциозна, че методът на социалистическия реализъм я сковала, че в нея се представят все едни и същи героин-схеми. Тези обвинения са свършено неоснователни. Действително и в нашата литература, както във всяка, има и слаби произведения, но те съвсем не са характерни за основните насоки на литературното развитие. Причините за появяването им нямат нищо общо със социалистическия реализъм, който изисква и осигурява възможности за постигане на висока художественост. Най-добрите съвременни писатели социалистически реалисти се стремят да изградят богати и разнообразни характери на съвременници, строители на социализма, да ги покажат от различен аспект, в разнообразни съотношения и ситуации. Отражението в литературата не е пряко, огледално, не е копие, то се постига чрез

художествени образи, в които има ред нюанси, отсенки, недоизказаности, загатвания, има емоционално отношение.

Ред книги на наши творци убедително показват и доказват, че няма спор по въпроса за положителния герой. Той е основен за съвременната ни литература, показателен е за водещите тенденции на обществото ни днес. Изискването за положителен герой — възлов проблем на социалистическо-реалистическата естетика, няма нищо общо със стереотипните и схематичните представи. Както показва художествената практика, той е многообразен и жив, той може да бъде разкрит чрез различни способности — в т. ч. и условни; той може да бъде символ, може да бъде само загатнат с психологически намеци и с лирическа позиция от страна на един поет, чрез сложни естетически пластове и средства. Използват се ред неочаквани и особени ракурси със своеобразни търсения в жанровите форми, с експерименти — но не самоцелни, а осмислени, плод на по-сложни творчески задачи. Класово-партийни и народностни позиции може да се излязат и чрез представянето на герои, които на пръв поглед не правят впечатление с нещо забележително. Съвременният социалистически хуманизъм насочва към изучаване живота и на обикновения човек, който също може да има богат душевен живот, може да бъде поставен в сложни отношения. В такива книги като „Барутен буквар“ от Йордан Радичков и „Софийски разкази“ от Камен Калчев оригинално, своеобразно се изобразява героичното и се представят образи на революционери-антифашисти. В книгата си „Градът на нашето страдание“ Камен Калчев използва сложни форми на ирония и самоирония, на самопародирание дори, във връзка с изградени образи в мемоарен план преди години, при които героичното е изявено предимно външно, без проникновен драматизъм.

В това отношение както формите на героичното, така и подходът при изобразяването му са разнообразни и различни. Догматизмът сковаваше и сковава творческите възможности и в тази насока: той насочва към еднолинейно творческо решение при трактовката на героичното, при която са неуместни и несъвместими по-сложни превъплъщения, както и съчетаване с комичното или трагикомичното. Също така нерядко неговите ограничени изисквания насочваха към параден героизъм, към външно патетично изявяване на подвига с еднообразни застинали форми, при които изпква плакатното съдържание и одичната емоционалност. Догматичните изисквания отдалечаваха от жизненото многообразие, от човешки-психологическото съдържание, от индивидуалното и съкровено. На модернистичната дегероизация с утвърждаване на „антигерой“ се противопоставя друга крайност, при която идеализацията и лакировката изпква на преден план и имат абсолютизиращо значение, при която се нарушава правдивостта, не се съчетават пропорционално осмислено светлините и сенките, не се смесват различни естетически нюанси, както е при богатите жизнени проявления, а се набляга само на една или на няколко основни черти, като образите се оформят схематично.

Най-добрите творци на социалистическия реализъм през различни етапи на неговото развитие винаги са използвали богата естетическа гама и са предавали героичното в разнообразните му аспекти и отсенки, подходът им няма нищо общо с догматизма. Ярък пример в това отношение е творчеството на Горки, Шолохов и Маяковски. Особено в последните две десетилетия, когато бяха отречени и преодолените догмите на култовската ограниченост, стана възможно да се потърсят нови способности и форми, да се разкрият нови аспекти при представяне на героичното, при които се напуска казионната едноплановост и се предава човешкото начало, сложната диалектическа противоречивост на жизнените отношения. С нов хуманизъм се рисуват както героичните прояви на личността и колектива, така и пречките, злощастията, страданията, така и

комичните аспекти. При този подход зависи от светогледа и метода на творците, доколко няма да се наруши представата за възвишеното и няма да се стигне до еклектическа обърканост и безперспективност. При най-добрите писатели социалистически реалисти наблюдаваме ред положителни примери на творческо изграждане, което е сложно и комплексно, като се запазва силата на въздействието от героичното, дори тази сила изпъква с особена яркост при съчетаване на героичното, трагичното и комичното, а често — на героичното и трагикомичното. В подобни случаи е нужно разнobaгреното да получи вътрешно родство, отделните елементи да бъдат взаимно проникнати и обусловени. Това би могло да стане, ако идейните точки не са случайно намерени, а са подбрани с оглед на известни съдържателни идейно-емоционални подбуди.

Методът на социалистическия реализъм с естетическата си пълноценност създава богати възможности за претворяване на героичното в разностранните му изяви, за смесване на различни тонални елементи, при които, без да се подценява великото, се дава по-пълна представа за човека и неговото духовно съдържание, за сложните човешки отношения и пътя на личността в унисон с пътя на колектива в днешното общество. Новаторските способности в подхода са свързани с оптимистично-жизнеутвърждаващо отношение, с бодра и борческа целенасочена тоналност, която в последна сметка осмисля разнообразието, внася перспективност и яснота, съчетава повествованието и с една допълнителна гледна точка, която има пред вид утрешния ден и по-цялостното разбиране за историческото и закономерното в процесите, за прогресивното и яркото в тях, за грозното и отрицателното, което трябва да се отхвърли. Колкото и предполагаема да е тази гледна точка, тя несъмнено има основание с оглед научното разбиране за социалнополитическото развитие, с оглед и на марксистко-ленинските концепции за материалната действителност и нейното изменение, за човешкото съзнание и явленията, свързани с него. Колкото по-целенасочен и богат е светогледът на писателя, колкото по-сигурен и задълбочен е неговият усет, толкова повече предполагаемата гледна точка би могла да съвпадне с действителната оценка на утрешния ден, с по-цялостното разбиране за нашето време и неговите преходни конфликти.

В наше време в естетическите гами и пластове на метода се наблюдават и нови моменти, които в известна степен се родят с някои условни форми и образи на т. нар. „магически реализъм“, характерен за латиноамерикански писатели като Габриел Маркес, Алехо Карпентер, Хулио Кортасар и др. Подобни особености наблюдаваме например в ярката повест на Павел Вежинов „Бариерата“, в която сложно се прелива фантастичното с реалното, плодът на въображението и чувствуването — с обикновеното и делничното, мечтите — с осъщественото, съновиденията — със светлинните на деня. Частични нюанси от същия тип се проявяват и у автори като Йордан Радичков и Димитър Вълев — с насочване към митологичното на битова основа. Тук не става въпрос за механично пренасяне на форми и способности, характерни за други литератури със специфични национални особености, или за епигонско подражание, а за творческо отношение в духа на нашите народности традиции, отчасти и в духа на фолклора, с по-богато революционно или философско осмисляне, с тълкуване на социалното и закономерното във връзка с индивидуалното, с въвеждане на условност, която обогатява подтекста и внушението, а същевременно предпазва от едностранчива тенденциозност.

Нарасна интересът към сложните психологически проблеми, към странното и неочакваното, към импулси, които са и съзнателни, и ненапълно съзнателни. Встремежа си да представят усложненото съзнание на съвременника, плод на конфликтите в днешния свят, плод на задълбочените и непрозрачни търсения, някои писатели създават образи на герои с преливане на реално и

фантастично в неотделима смесница, при която на преден план е условното. Чрез подобен подход също е напълно възможно да се изразят съвременни идеи, да се направят внушения, които са свързани с пътя на обществото, с изживите на хората.

Много и разнообразни са стиловите насоки на съвременната социалистическо-реалистическа литература. В днешната ни белетристика виждаме различни търсения и усилия. „Обикновени хора“ от Георги Караславов е едно внушително панорамно платно, изобразяващо революционните борби от близкото минало по техния талвег, както често се казва. Разкрива се същината на класовия конфликт, разкриват се типичните показатели на противоречивите сили в обществото. Композицията на творбата е класическа, стройна, отмерена, в целесъобразно съотношение. Подходът на писателя има ред предимства и като цяло с него се оказва силно въздействие. Но не бива да смятаме, че този подход днес трябва да бъде единствен и да се генерализира (както не може да се генерализира и подходът на писатели като Й. Радичков, Ивайло Петров и др.).

Колкото по-разнообразна е съвременната социалистическо-реалистическа литература, толкова повече ще има тя предпоставки за пълноценно изявяване. Като даваме решителен отпор на гнилото, упадъчното, идеологически вредното, абсурдното, ние приемаме и утвърждаваме с радост всички оригинални търсения, в основата на които има идейна осмисленост, богатство на концепциите и насочване към едни или други страни на социалистическата ни действителност. Истинската социалистическо-реалистическа литература е пълноценна както по своята идейност, така и по цялостните си естетически особености, по богатството на форми, по естетическата наслада, която създава у читателя. Трябва не само да мечтаем, но и упорито да ратуваме за създаването на повече такива произведения, които да са разнообразни и богати във всяко отношение: по изразените в тях идеи, по оригиналността на композиционните форми, по свежестта и красотата на езика.

* * *

Нашето време е интензивно-революционно, дълбоко конфликтно и драматично. Тази конфликтност създава предпоставки за оформяне на изкуство във висшата степен на неговото проявление. За особения облик на съвременния патос голямо значение има оптимизмът на епохата ни, който се основава на дълбоко разбиране за същностните закономерности на развитието, за бъдещето и за неговите перспективи. Цялото наше общество днес е насочено както към настоящето, така и към бъдещето, към близкото предстоящо. Извънредно голямо значение има също така хуманизмът на нашето време, възвеличаването на труда като висша проява на творческите сили у хората, на героично-романтичното начало, на патриотизма и интернационализма. Патосът на съвременните творци намира най-пълнен израз в метода на социалистическия реализъм, в идейната извисеност на партийното и народностното начало. В индивидуалните виждания и натюрели на различните поети и белетристи съвременното светоусещане се изявява различно в зависимост от разнообразните творчески задачи и обекти на изобразяване, в зависимост от стила и подхода, от изразните средства и условни решения.

Проявленията на нашия съвременник са различни. Но в основното му насочване и развитие има един общ патос, който е свързан със същността и смисъла на нашето общество. Този патос се развива и обогатява. На всеки етап от нашето движение напред той е различен. Невинаги обаче е лесно да се долови новото и същественото, да се видят корените на днешните изисквания.

МИТ И ПАРОДИЯ В ТЕАТЪРА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ (Седми национален преглед на българската драма и театър)

ДИМИТЪР СТАЙКОВ

На въпроса „какво пишете за театъра?“, Радичков би могъл да отговори с пълно право: „сънища, мечти и блянове“. Гамаша от „Суматоха“ разказва с онази увереност на народен разказвач, която не се съобразява с причинната мотивировка, за срещата си с белите вълци и техния предводител, яхнал бял кон. Превъплъщенията на суматохата в различни същества са плод на фантазия, която очевидно компенсира онова, което липсва на всекиго от героите. В „Януари“ Торлак получава писмо от отвъдния свят, а Сусо разказва за „срещата“ си с тенеца. В сложно преплитане на фикция и реалност тече сюжетът на „Опит за летене“: героите обхождат с летящия балон Балканите, стигат до ангелите и царството на мъртвите. Йоната от „Кошници“ вижда по снега следите на водния вампир, а по-сетне сънува огромна риба с войнишка ръка в утробата. Бленуванията на Стоилко, може би най-поетичните откъси в цялата драматургия на Радичков, сливат в едно давност, мечта и настояще.

Напразно ще търсим никакви принципи, според които небивалиците участвуват в конфликтната схема на пиесите. Както в тях липсва композиция в традиционния смисъл, така липсва и развитие на конфликт в неговото традиционно схващане. Антагонизъм отсъства не само заради липсата на противоположни цели и намерения у героите (в онтологичен или в социално-психологически аспект), но и заради намесата на субективното авторово съзнание, което примирява крайностите и уталожва иронията в преклонението си пред вечното движение на материята, обединило духовното с предметното. Всяка ситуация (макро- като сюжет и микро- като общуване) е едновременно правдоподобна и условна, конкретна и обобщаваща. Идеята на всяка пиеса, а и театралността като тип сценично мислене се съдържат в самата ситуация, в противопоставянето между митологичната парадигма и мотивировката от гледна точка на съвременното мислене или поведение.

Изследователите на белетристичното творчество на Радичков стигнаха с едни или други уговорки, по един или друг път до възприемането на неговия герой като човек от „един изоставаш и напредващ съвременен живот“ (П. Зарев), като човек, разлюлял се в „противоречието между съвременните форми на цивилизация и примитивните начала на живота“ (Др. Ничев); този човек е „исторически сирак, чийто богат и пластичен свят, светът на българското традиционно село, загива“ (Е. Мутафов), той е човекът на „сблъсъка на родовите, семейните, граждански, задругарски и общияни начала... с модерните времена, с новите начала на живота“ (Т. Жечев), най-послед това е човекът от „тоя селски космос, недокоснат хилядолетия от историята, който сега в наши дни се разпада окончателно“ (Кр. Куюмджиев). Тази ситуация

Често се остава на едно и също място, поставят се по инерция проблеми, които вече не са актуални. Нужно е писателите да виждат по-задълбочено обществените процеси, да вникват в тяхната съдържателност, да предвиждат.

Социалистическият реализъм е свързан с движение, с новаторство и дръзновение. Той е диалектически богат творчески метод, гъвкав и многообразен, а същевременно — целенасочен, осмислен, определен.

За цялата ни днешна литература е характерно новаторството, откривателството, което се основава на най-хубавите традиции от миналото и е съобразено с изискванията на днешния и утрешния ден, с новите тенденции в развитието на човешките отношения и с културните насоки.

Успехите са несъмнени. Съвършено неоснователни са отправяните упреци към социалистическореалистическата литература, че тя била едноцветна и еднозвучна, че се забелязвало еднообразие в тона и идейното съдържание, в чувствата и тематиката. Това не се отнася за истинските произведения на социалистическия реализъм. В тях има най-разнообразно звучене, използват се различни емоционални багри — тъжни и весели, мрачни и бодри, трагични и комични, язвители и утвърждаващо-оптимистични, трагикомични. Тези багри се предават в най-разнообразни форми, отсенки и съчетания. Партията води борба против схематизма на някои съвременни произведения на изкуството, в които действителността се обеднява, всичко се предава еднолинейно и лековато. Тя води борба против примитива на сивите, повърхностни произведения, които се пишат от някои автори. Това не са произведения на социалистическия реализъм, каквито и идеи да са предадени в тях, каквото и благородно намерение да е имал писателят. Не може да се преповтарят едни и същи познати способности, шаблонно и бедно да се обрисува действителността. Нужно е проникновено, психологически правдиво и задълбочено изграждане на образите, емоционално вживяване, мъдро наблюдение над живота.

Социалистическореалистическата литература има голямо влияние сред трудещите се, тя ги възпитава, учи ги, посочва им как да се трудят и борят, как да се извисяват нравствено и политически. Тя създава до голяма степен новата душевност на днешния човек. Тя го насочва правилно, показва му кодекса на комунистическата нравственост. Разбира се, това съвсем не става по пътя на голата дидактика, чрез повърхностни поучения, а чрез живата правда на художествените образи. Така се подготвя морално-психологическата база на комунизма.

Творците социалистически реалисти ни отвориха очите за много неща, показаха на много хора истината на комунистическите идеи. Под живителните лъчи на свободата днес по-силно чувстваме вдъхновените идеи на социалистическо-реалистическото изкуство, по-близки и скъпи са ни те.

МИТ И ПАРОДИЯ В ТЕАТЪРА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ (Седми национален преглед на българската драма и театър)

ДИМИТЪР СТАЙКОВ

На въпроса „какво пишете за театъра?“, Радичков би могъл да отговори с пълно право: „сънища, мечти и блянове“. Гамаша от „Суматоха“ разказва с онази увереност на народен разказвач, която не се съобразява с причинната мотивировка, за срещата си с белите вълци и техния предводител, яхнал бял кон. Превъплъщенията на суматохата в различни същества са плод на фантазия, която очевидно компенсира онова, което липсва на всекиго от героите. В „Януари“ Торлак получава писмо от откъдния свят, а Сусо разказва за „срещата“ си с тенеца. В сложно преплитане на фикция и реалност тече сюжетът на „Опит за летене“: героите обхождат с летящия балон Балканите, стигат до ангелите и царството на мъртвите. Йоната от „Кошници“ вижда по снега следите на водния вампир, а по-сетне сънува огромна риба с войнишка ръка в утробата. Блснуванията на Стоилко, може би най-поетичните откъси в цялата драматургия на Радичков, сливат в едно давност, мечта и настояще.

Напрасно ще търсим някакви принципи, според които небивалиците участвуват в конфликтната схема на пиесите. Както в тях липсва композиция в традиционния смисъл, така липсва и развитие на конфликт в неговото традиционно схващане. Антагонизъм отсъствува не само заради липсата на противоположни цели и намерения у героите (в онтологичен или в социално-психологически аспект), но и заради намесата на субективното авторово съзнание, което примирява крайностите и уталожва иронията в преклонението си пред вечното движение на материята, обединило духовното с предметното. Всяка ситуация (макро- като сюжет и микро- като общуване) е едновременно правдоподобна и условна, конкретна и обобщаваща. Идеята на всяка пиеса, а и театралността като тип сценично мислене се съдържат в самата ситуация, в противопоставянето между митологичната парадигма и мотивировката от гледна точка на съвременното мислене или поведение.

Изследователите на белетристичното творчество на Радичков стигнаха с едни или други уговорки, по един или друг път до възприемането на неговия герой като човек от „един изоставащ и напредващ съвременен живот“ (П. Зарев), като човек, разлюлял се в „противоречието между съвременните форми на цивилизация и примитивните начала на живота“ (Др. Ничев); този човек е „исторически сирак, чийто богат и пластичен свят, светът на българското традиционно село, загива“ (Е. Мутафов), той е човекът на „сблъсъка на родовете, семейните, граждански, задругарски и обичайни начала... с модерните времена, с новите начала на живота“ (Т. Жечев), най-послед това е човекът от „тоя селски космос, недокоснат хилядолетия от историята, който сега в наши дни се разпада окончателно“ (Кр. Куюмджиев). Тази ситуация

от епичен характер засяга част от живота на днешния българин и нейният художествен отпечатък може да се проследи в разказите и новелите на Радичков. Драмата не се интересува от нея, доколкото тя излиза от обсега на индивидуалната воля, не се превръща в субективно изразена позиция, а обхваща промените на колективното битие. Наистина сблъсъкът на консервативното съзнание, принадлежащо на стародавния бит с усилията на напредничавия човек да гради сам живота си, да се радва на красотата и да се уповава на душевните си пориви, е честа тема в класическата българска драма. В един или друг аспект ще я открием в „Първите“ на П.Ю. Тодоров, „В полите на Витоша“ на Яворов, „Вампир“ и „Свекрва“ на А. Страшимиров и др. Но защитата на всяка от двете позиции старо—ново е превърната в мярка на отношението към света, т. е. преминала е в личностен, емоционално-духовен или нравствен план.

Нямаме основание при Радичков да изолираме този тип конфликтна ситуация. Не само защото движещите ѝ сили са обърнати — „старото“ не е в нормативно-етичен план, а е трансформирано в позитивна сила на родовите обичаи, предания и поверия. Колкото и да търсим, не ще открием персонализираната теза на „новото“, превърната в герой с определено поведение или в обществена атмосфера и морална норма. Тук също е една от отликите с прозата, където сблъсъкът цивилизация—примитив може да се изрази чрез авторския сказ или вътрешния монолог.

Наистина безелите на цивилизацията са вкарани в драматургичната тъкан като косвено означаване на социалното време, но едновременно с това те са иронизирани или пародирани. Сусо ще каже: „На гражданята семката им от село, но са си забравили семката и говорът им затова е станал друг.“ А по-после ще добави: „Хората един по един се вдигат от селата, кой отива при сина си в града, кой при дъщеря си, а те не му викат на това изселване, а викат миграция.“ Пак Сусо ще се подиграва, че гражданинът обича да спори и затова вестниците спорят със софийската община дали пчелата е домашно животно. Чрез думите на Лазар от „Лазарица“ Радичков травестира обичайната ценностна система: „Отлетяха добрите времена! Где го доброто старо време, когато човекът, като говори с кучето си, все едно че говори с бога, кучето го гледа право в очите, всичко разбира, само че не може с думи да го изрази. Кой гледа куче сега, или бога, всеки гледа телевизия!“ Подобни примери не са малко, те се обединяват в един определен мотив. Но те не заемат възлово място в конфликтната схема.

Както при всяко участие на митологични и фолклорни елементи, така и при Радичков е важно да се определи не толкова генетичната връзка на образа или ситуацията с оригиналните митични представи и вървания, а тяхната функционална роля за изясняване на идейното съдържание на писата. Писателят се обръща към мита, когато иска да надхвърли границите на сферата от съвременни явления, като идентифицира обществените колизии, характери, философски идеи и т. н., на които е свидетел, в универсални, надвременни конфликти и човешки типове. Тази двойственост в откриването на битието вътре в бита отваря възможности за критично отношение на автора и излагането на субективното виждане по проблеми с насъщно значение за човека.

Теоретичното определяне на понятието „мит“ днес е доста усложнено от десетина тълкувания, които двама от големите му изследователи от гледна точка на марксистката методология Е. Мелетински и Р. Вайман групират в четири основни направления: ритуално, аналитично-психологическо, символическо и структуралистично. Дори беглото спиране на всяко от тези направления ще ни отведе твърде далеч. Интересува ни по-скоро една опорна точка в настоящия анализ. Трябва да се прави разлика между митотворчество и

митовъзпроизвеждане. „Истински митотворческо, въображението може да бъде само тогава, когато предварително не знае, че неговият продукт е само мит, а го полага като абсолютна реалност.“¹ Такава е античната трагедия, която е плод на съзнание, съхраняващо чертите на митологичното мислене. В нейните сюжети действуват богове, чиито функции съвпадат с поведението им в мита. Действителността е неделима от отражението ѝ, вътрешно и външно се сливат, „идейната образност на вещите се отъждествява напълно субстанционално с вещите като такива“². За автора на трагедията, за нейния изпълнител и за нейния зрител „митологичните сюжети въобще не представлявали приказан свят, а несъмнено историческо минало, придаващо със своята достоверност безспорен авторитет на поетичното повествование“³.

Строгото придържане към достоверността на събитията от гледна точка на общественото съзнание отпада в цялото по-сетнешно използване на мита в драматургията, когато мисловните конструкции на творещото съзнание (и автор, и зрител) носят мита като метафора или символ. Настъпва разкъсване между субективното виждане и външната форма, чието тъждество е задължително за античната драма, дори и при силния критицизъм на Еврипид срещу боговете, изразен в принижаване на драматургичната им роля. Съвременната драма, ползваща се от митичните сюжети и мотиви, е „изкуство на имплицитното уподобяване“, по сполучливия израз на Нортроп Фрай, за разлика от древното „изкуство на имплицитно метафоричната идентичност“.

Митологичната драма на XX в. (тя бе наречена „интелектуална“, заради основната ѝ схема — поставена теза и нейното разрешаване чрез дискусия, — но към този тип творчество неизбежно се включват пиеси на Шоу, Брехт и други автори, в чиито сюжети липсват митологични заемки) се опитва да представи обобщен поглед за света и човека в един конкретен исторически момент. Интерпретацията на нейните конфликти не е възможна без обвързване на явленията в конкретната социално-историческа ситуация с категориите на настоящите, извънвремеви човешки ситуации. Така например решението на Орест и Електра за убийството на Клитемнестра и Егист („Орестея“ от Есхил) откри за драмата конфликта между личната отговорност и обективната закономерност. В пиесата си „Електра“ Жироду използва същата „есенция“ на взаимното противопоставяне, но мотивите, движещи постъпките на героите, отразяват проблемите на предвоенна Франция. При Есхил е трагичен не светът, трагична е „вътрешната противоречивост на стоящата пред героя задача“ (Ярхо). При Жироду нестабилен е вече светът, постигането на каквато и да е хармония е невъзможно — родината на Електра пада в ръцете на нашествениците, сиреч няма оправдание на нейното деяние, независимо че тя наказва справедливо едно престъпление, което не бива да има давност.

Жироду възпроизвежда една митологична ситуация, чиито постоянни категории открива в съвременната му действителност. Тъждеството с античната ситуация предполага вече една договореност между зрителя и сценичните събития, т. е. една интелектуална наличност. Оттук нататък истините, които изговарят героите, нямат нищо общо с традиционните дефиниции. Думите са разбираеми за съвременния зрител, те придават друга стойност на ставашото, превръщат го в иносказание. Посредством античната ситуация се придава общовалидно значение на явления в едно конкретно общество.

¹ И в. Пунчев. Научната фантастика като социокултурен феномен. — Проблеми на културата, 1981, кн. 3, с. 34.

² А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 167.

³ В. Ярхо. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978, с. 55.

Същия механизъм използва Радичков, за да слее качествата на националния характер като общочовешка „природа“, или ситуацията на езическите поверия с явления на конкретната социална действителност. Но за разлика от Жироду (тук ще прибавим и други автори — Ануи, Сартър, Кокто, Юджин О'Нийл и т. н.), които запазват готовата, известна вече конструкция на мита (дори и при съвременни костюми и обстановка, както е в „Евридика“ на Ануи, „Орфей“ на Кокто и „Електра в черно“ на О'Нийл), Радичков строи свой собствен модел на света, който подчертава „определени национални или общочовешки инварианти на бита, психологията, на основни, повтарящи се роли“⁴. Езическите традиции и езическото светоусещане на българина предоставят мотиви и ситуации, които се сливат със социалния план, за да коментират, пародират или иронизират прояви на съвременния човек. Тук вече не става дума за жанрово или структурно единство, а за единство на проблематиката, дори тя да е пародирана, погледната от обратната страна. Смесването на фантастично и комично, пародирането на митологични и фолклорни форми е основната отлика на Радичков от митологичната драма. Той смесва „реалното и нереалното, вярното и невярното, разумното и емоционалното, причината и следствието, образното и вещественото, необходимото и случайното, вечното и ефимерното и т. н.“⁵. В неговата поетична система фантастичните елементи се внасят в иманентната същност на реалността, която запазва външната, обективна правдоподобност. В същото време, подобно на митологичната драма, на преценка се подлагат качества на актуалното съзнание (например любовитството, самохвалството, копнежът по неизвестността, парадирването), които създават условия за сюжетни ситуации, така както общовалидните за античното мислене категории (например гордостта, разумът, законосъобразността) създават в древногръцката трагедия условия за колизии, чрез които се доказва колективната гледна точка.

Например издигането на хората от Аврамови махали с балона („Опит за летене“) повтаря вечното човешко неспокойство от мита за Икар: „Важното е — говори Даскал Киро, — че веднъж в живота си и ние се издигаме, леем на тялото усещаме и на душата, съпротивяваме се на земното притегляне, пъпната връв със земята може да се скъса и ще се понесем по подобие на Икар из ширинето.“ Но тази най-обща схема е използвана за доказване на съвременни идеи. Ако комплексът „Икар“ е вечно начало в човешката природа, новото му превъплъщение открива национални самобитни черти и доказва едновременно с това тезата на автора: голямата идея може да обедини хората, да ги принуди да достигнат до собствената си идентичност („Даскал Киро: — До себе си кога тъй близо ще бъдем, кога всеки един от нас ще бъде тъй близо до сърцето си?“).

В „Януари“ стремежът на човека да открие загатката на Неизвестното е погранична ситуация, алтернативна, колкото е неутолимото желание да предизвика нови възможности в живота си („Опит за летене“) или колкото е принудителното затваряне на човека сам със себе си в „Лазарица“. Тя е изразена и в пространствените опозиции вън—вътре („Януари“), тук—там („Суматоха“), горе—долу („Опит за летене“), в които Радичков съзнателно или не разделя съдържателното пространство. Това противопоставяне има важна идейна задача. Героите на „Суматоха“ са вътре в хана, отвън идват тайнствените произшествия. Гората е постоянно място на действието в мита, пренесено по-късно във фолклорните сюжети, тя е място, където се изпитват качествата на героя и той добива това, което търси, или загубва онова, което не му се полага

⁴ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 368.

⁵ Л. Христов. Синкретичност на мита. — Философска мисъл, 1982, кн. 7, с. 54.

от една общоморална гледна точка. Гората според В. Я. Проп е обредно място, вход към царството на мъртвите, тя играе ролята на „задържаща преграда“, „един вид примка, която улавя пришълците“.⁶ Едновременно с въвеждането на тази митологична конструкция Радичков я иронизира, като я свежда до битово ниво. Ангел кръчмарят говори: „На ханчето са. Петър Моторов се е запил там, на него много му харесва ханджийката. Лани конете му едно де-ноношие стояха вързани пред ханчето. Сега у нас навсякъде е пълно с воденици и леща-ханове, та може навсякъде да пропаднеш.“

Смесването на два семантична плана, сравняването на логично или етично несравними мнения е типичен похват на Радичков, своеобразие, което твърде силно е проявено в „Лазарица“. Целият мисловен процес на Лазар, който е на дървото, сиреч „горе“, е мотивиран от мястото и отношението, което заема в живота му кучето, намиращо се на земята, сиреч „долу“. Дървото е чест декор на мита, то е оста на света, свързваща небето, земята и преизподнята: „Космическото дърво е образ на мъдростта, най-съвършеният образ на тайната на живота.“⁷ Радичков приема ролята на дървото като „инкубатор“ на мъдростта (пребиваването на Лазар на дървото е опознаване на неговото „аз“ и нещата около него, процес, в който мъдростта сменя илюзиите, душата му се отваря за природата, той стига до моралната стойност на времето). Но писателят пародира сакралната му функция на посредник между „горния“ и „долния“ свят — връзката между Лазар и кучето е нарушена, преобърната е наопаки.

Иронично демитологизирана е втората част на „Опит за летене“, когато „икаровците“ попадат в ръцете на полицията. От друга страна, гротеската се ражда и от противопоставянето на индивидуалните реакции на патоса на общата ситуация. Аврам Опитомителя, който се грижи повече за външното впечатление, така да се каже, той е за репрезентативното поведение (по това прилича на Араламби от „Суматоха“), страда от предположението, че полетът с балона е на халос: „Мигар никой няма нас да ни забележи, че хвърчим! . . . Ами ние с най-пълнен риск се хванахме да хвърчим, а ето ще излезе, че никой няма да ни забележи! Мигар е възможно да не ни забележат! Тогава за какво да хвърчим, ако не ни забелязват!“ Най-страхливи са двамата „апостоли“ Петър и Павел. Винаги в ариергарда, винаги пълни със скептицизъм — функция, която е обратна на традиционното значение на думата „апостол“ — „самоотвержен проповедник на идея, учение“:⁸

Аврам Совалката: Нали сме птичка!

Петлето: Птичка сме, как не!

Петър: Аз не съм птичка!

Павел: Ние не сме птичка!

Разбира се, колективната реакция е по-силна. Емоционална и сюжетна линия е добиването на познание, душевно пречистване (Аврамчето например моли за прошка заради това, че посегнал с ножа на балона). Тук ще прибавим и извисяването на погледа и мисълта (Аврам Совалката противопоставя новопридобитото самочувствие срещу ограниченото, дребнаво доскорошно „долу“): „... Той моя сват, никога няма да погледне нагоре в небето, за да те забележи, защото е забил тоя пусти нос в една тиква и я клькка със сатъра. . . Той все сатъра гледа, тиквата и прасето, затова от тиквата и прасето по-далеко не вижда!“

Сблъскването на битовата, традиционната конкретност с обобщението, с многозначното възприемане, с погледа „от висота“ е типичен похват на Радичков. Така обикновено се ражда алогизмът на ситуацията, който може да

⁶ В. Я. Проп. Исторические корни волшебной сказки, М., с. 45.

⁷ Е. Г. Рабинович. Лиризм Гермеса. — В кн. Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974, с. 71.

⁸ Български етимологичен речник. Т. I. 1971, с. 13.

е само детайл в комедийната стихия, орнамент, който допълва общото впечатление. В съблудния момент на общо вдъхновение Матей Нищото си разкопчава панталона, за да бъде незабавно спрял от възмутения Даскал Киро.

Матей Нищото: Ами такова, даскал Киро, аз нали по необходимост. . . а то как!

Даскал Киро: Е, как по необходимост! Мигар искаш ти да препикаеш от високо Аврамови махали?

Но това дисонантно смесване на двата плана може да има и по-обширен съдържателен смисъл, да определя конфликтното напрежение на пиесата. За Гоца, чиято индивидуалност на поведението е белязана с търсенето на прасето, суматохата приема вид на „гигантска пърлица“. За специалиста по ловджийски-те хайки Гамаша тя се трансформира в „бесен глиган“. Глигор уподобява суматохата на „голо тяло“, от „тия странни тела, дето се явиха в пространството“, паднало на ливадата и излъчващо радиация, „за да влезе във връзка с някого“. Смътни копнежи и забранени мисли добиват плът и форма, персонифицират се във фантастични хибриди между реално и невероятно. Отломки от митологичните представи и вярвания се преплитат с елементи на съвременното светоусещане; непрекъснатото сравнение между важни и маловажни неща, представи и действителност, традиционни схващания и външни, новодошли понятия изгражда гъвкава образна връзка.

От една страна, Радичков си служи с механизма на митообразуването — за разказвачите в „Суматоха“ обективно и субективно се смесват в интегрален образ. Те не използват, пък и въобще и не търсят понятия, за да изразят насыбралите се мисли, разпъващите ги чувства, установилите се мнения. За да се похвали, че е храбър, Гамаша се поставя в центъра на фантастична случка с вълци, предвождани от бял вълк, яхнал бял кон. Семантичната традиция на белия цвят (бялото обикновено се свързва с позитивните, гравитните или избавящите сили) в случая няма значение, той подчертава необикновеността на преживяното. Съществена е странната, необикновена случка, която е лансирана за истина и като истина се приема от слушателите. Така в магическия свят на сбъдващите се блянове субектът се поставя на мястото на обекта. Известната съветска изследователка на античната митология О. М. Фрейденберг обяснява лаконично и изчерпателно това положение: „Митологичният образ се определя от пряката, буквална конкретност на своите значения. Той „олицетворява“ всяка представа. В мита смисълът е облечен в плът и е превърнат в живо същество.“⁹ Въздействието на тази ситуация се ослania на подвижните връзки между традиционния образ и модерното съдържание. В езическите вярвания се среща често представата за хора-вълци, чийто произход не е напълно изяснен. Едни изследователи го свързват с първобитните анимистични представи, други — с тотемните вярвания. Според С. Токарев, който изучава белоруски и украински предания, идеята на превръщането се свързва с животното, което представлява особена опасност за човека. Той добавя, че у българите „имало особени дни през ноември и февруари, известни като „вълчи празници“¹⁰. Интересни са и проучванията на белоруския фолклор от Л. Г. Бараг, който споменава, че „под влияние на поверието за белия вълк, което вероятно е отглас от древен култ, в белоруските приказки заедно с другите демонични същества (змей, дявол, медно чудовище, меден вълк) се появява понякога и образът на великански бял вълк, горският цар, който умее да се превръща в други същества и който предвожда вълците“¹¹.

⁹ О. М. Фрейденберг. От мифа к лирике. Вопросы литературы.

¹⁰ С. А. Токарев. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX века. М., 1957, с. 46.

¹¹ Л. Г. Бараг. Сказочная фантастика и народные верования (По материалам белорусского фольклора.) — Сов. этнография, № 5, с. 221.

Очевидно Радичков използва конструкции на въображението, останали от онзи исторически период, когато човек се е стремил да опознае околния свят и да го подчини чрез възприемането му в конкретни, видими образи. В пиесите тези конструкции губят традиционните си значения и обслужват драматургични задачи. Срещата с вълците в „Януари“ е не трансформация, а конфликт. Смъртта не е живот в друга кожа, не е връщане в изходното положение (според първобитното анимистично съзнание, което възприемало тъждествено всичко около себе си, заедно със себе си), а е наказание. Сложен и многообразен е животът, всяко надценяване на собствените възможности или насмешка спрямо унаследеното, спрямо родовите обичаи като натрупан опит и мъдрост, се подлага на санкцията на автора. Друг е въпросът с финала, където настъпва примирие между живо и неживо, за да изчезне разномислието в единогласното питане за същността на човешкия живот. Появата на тенците играе надсюжетна роля, то напомня превръщането в мит на повествованието на Гоголевия „Шинел“. Башмачкин възкръсва, за да донесе милосърдие и справедливост, чужди на неговото време. Униженият отмъщава, ситуацията се преобръща в противоположна на досегашното развитие. Но в същото време тя от реална става „проблематична“ (Ю. Ман), т. е. тържеството на Акакий Акакиевич е привидно. В това е иронията на автора, която поглъща средата, условията, обществото, годни да родят подобен абсурд. Така и копнежът на Радичков към съзвучие между природата и човека, към хармония на човешките желания и последствията от тяхното осъществяване води до метаморфозата на героите във финала на „Януари“.

Подобни отгласи на хомоморфизъм на човека и природата намираме в отношението на героите към балона и към суматохата като към живи същества, резултат от вековните усилия на българина да опитоми незнаниято, неназовимото, необяснимото. Радичков замества метонимически целия образ с детайли, така както за архаичното възприятие „не е задължителна цялата съвкупност от частите на човешкото тяло, за да се представи човешки образ. Наличието на една или няколко части е достатъчно, за да обозначи цялото или да внуши представа за него.“¹² В художествената система на Радичков подобни митологични гнезда нямат самостоятелен смисъл. Той не приема мита като символ или алегоричен модел на човешкото битие (още Шелинг изказва мисълта за неразчленеността на митологичното съдържание на собствено и алегорично). Митът влиза в пиесата, за да изрази драматизма на човешката същност и поведение в определени ситуации, а иронията се намесва, за да осмее онези човешки качества, които са изопачени от съвременните социални явления, разрушавайки току-що построената митологема.

Иронично отношение към фантастичното виждаме например при кълвача на Сусо („Януари“). Той играе ролята на медиатор, като укрепва позицията на Сусо. „Човешките“ му способности насищат атмосферата с тайнственост и засилват вярата във възможностите на магическите сили (във фолклора тази роля е присъща на известния „помощник“ на позитивния герой). В митологическите представи на някои народи, например тези от чукотско-камчатската група, кълвачът е митологична птица, която издълбава с клонца си отверстие между горната и долната вселена, т. е. ролята му е посредническа. При Радичков тази уж позната и с нищо забележима птица върви заедно с тенца (традиционната посредническа функция), но пие ракия редом с хората. Така писателят доказва правотата на Сусо, персонажът, който единствен в пиесата остава жив, защото единствен не гледа схематично на живота. Едновременно с това той битовизира демоничното, снижава митологичната функция чрез битовизирането ѝ.

¹² Л. Леви - Брюль. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. М., 1937, с. 375.

Двойственост от този тип, при която е нарушена семантиката на митологичната представа и тя се разпада на образ (оригинал) и идея за него със съвременни алюзии (пародия на оригинала), виждаме в епизода със самодивата в „Кошници“. Поверията за водни духове, русалки и пр. водят към езическите форми на култа към водата, характерен за славяните. Поетичният образ на русалката е свързан с природата, с пролетно-есенната обредност, с култа към плодородието. Както показва Померанцева, руската етнографска литература от XIX и началото на XX в. изобилствува от най-различни разкази за красиви жени, играещи в езерата, морските гълбини и край речните брегове. Според поверията те представлявали душите на удавените хора и причинявали пакости — прелъстявали мъжете, мразели жените, крадели децата, преследвали и примамвали във водата заблудили се пътници.¹³ Подобни разкази привежда Д. Маринов в обемистото си етнографско изследване на Северозападна България, местата, където е израснал Радичков. Според него самодивите и русалките се появяват напролет, едните живеят цяло лято, до „Секновение“ (30 август, когато според народните поверия всички змейове, самодиви и т. н. се прибират в своите жилища), а другите — само седмица, през т. нар. „Русалска неделя“ (седмичата след Св. Троица). Ношем, около „потайна доба“, те излизат да се повеселят и поиграят хоро на специални места, наречени от хората самодивски игрища. „След играта, като наближат първите петли, самодивите отиват да се изкъпят или в река, или в кладенец, Додето трае къпането, лудешки се веселят, кикотят се, смеят се. В това време е опасно да се отиде на кладенеца или да се приближи човек — те са много страстни и почват да викат човека с глас и да тичат след него да го канят да отиде с тях. Такъв човек умира веднага.“¹⁴

В пиесата разказът на Йоната за „водния вампир“ е подобен по структура на разказите на героите от „Суматоха“. По поетичната си образност той въздейства много по-силно.пейзажът, който описва Йоната, е размит в акварелните очертания на въображението; сред множеството шумове и сенки зазвучава „солото“ на реката-време, паметта на човешката история, еднакво безмилостна към човешките тревоги и сполуки. Йоната е философът в пиесата, той търси връзките между нещата, измъчваш се от пределите на човешкото познание (слънчогледът тук е кръстословицата от „Януари“). Докато Стоилко е поетът, може би „глас“ на самия автор. За него светът не е формула, а импресия (както и за Сусо), не поредица от закономерни случки, а емоционално разхвърляни впечатления, усещания, въпроси и мечти. И отново Радичков остава верен на себе си и иронизира загадката. Самодивата се оказва Мургавата кошничарка, а загадъчният танцьор под „самодивската“ риза е глухонемият Тахо. И в тази пиеса традиционни мотиви са подложени на провокацията на пародията. Една от темите на Радичков — отношението между човека и света, е разгледана в оптимистичен вариант. Загядъчният вървеж на живота измъчва и Стоилко, и Йоната, но успокоение на духа те намират едва когато приютяват детето. Ненаправно в съня си Йоната връща човешката ръка в утробата на рибата и я пуска обратно в реката. Човеку човешкото и на природата — природното! Каквото и да изразява плуващото в кошница дете, неговата драматургична функция е повече от ясна. И небесната дъга над „побратимените“ над детето хора е косвено съпричастие на природата към най-плодния и хармоничен човешки акт.

Както травмите на модерния човек добиват плът и форма чрез антропоморфизирание на чумата в разказа на Велико („Януари“), така и гатанките на модерното време стават зрими чрез образа на тенеца. П. Зарев нарича тази трансформа-

¹³ Э. В. Померанцева. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М. 1975, с. 93.

¹⁴ Д. Маринов. Жива старина. Етнографическо (фолклорно) изучаване на Видинско, Кулско, Белоградчишко, Ломско, Берковско, Ореховско и Врачанско. Кн. I. Русе, 1891, с. 22.

пия „митично-житейска концепция“ на човешкото битие. Единствен от всички фантастични същества в Радичковата драматургия тенецът напуска извънсценичното си „обиталище“ и излиза на сцената. Идеята на „Януари“ би била обезобразена, ако не са финалните думи на героите, застанали „зад вълците, тоест в отвъдното“. Ролята на тенеча не се ограничава само с присъствието му в тази „космогонична“ финална картина, обединяваща всичко живо и мъртво. („Това пълно тъждество на живо и мъртво. . . води до представата за вечността на света. Смъртта е също живот, но в друга форма.“)¹⁵ Домашните шетни на тенеча в монолога на Сусо наподобяват ранните форми на съзнанието, при които мъртвият изпълнява функциите на живия. В книгата на Д. Маринов липсва понятието „тенец“, но по митологичната си „биография“ той е подобен на плътеника: когато човек умре, „ако го прескочи котка, кокошка, куче или друго животно, ще се оплъти да стане плътеник“¹⁶. Но за разлика от тенеча, който довършвал започнатата от стопанина работа, плътеникът влизал в хорските къщи и там вършил пакости — чупел чинии, разливал водата от котлите, разсипвал яденето от гърнците и чиниите, изнищавал платното, изваждал кросното, източвал виното и т. н. Вероятно тенецът като митологически персонаж е хибрид между плътеника и домашния дух, често срещан в древните славянски сюжети. Домашният дух „бил близък участник в селския живот, покровител на неговото стопанство. . . той се изявявал като грижовен стопанин на този дом, в който живее, и вземал дейно участие в живота на семейството“¹⁷.

Обяснението на генезиса на образа на тенеча само по себе си не обяснява неговата драматургическа функция. Фантастичният помощник на Сусо (нека да отбележим космическото „доказателство“ на неговата правота — анонимното писмо, изпратено от отвъдния свят) уравновесява прагматизма и шампите на съвременната „чиновническа“ цивилизация. Ненапразно една от темите в пиесата е словото, възможността на езика в общуването между хората. (Сусо: Ами я ако вземем ние да направим кръстословици и ги дадем на гражданята да ги решават! Наопаки ще се преобърнат и пак не могат да ги решат! На гражданята семката им от село, но са си забравили семката и говорът затова е станал друг.“) Този тип фантастично не изоставя вътрешната логика на реалния свят, осланя се върху здравината на националните традиции, на „националния жизнен модел“ (Мелетински). Както при магическия реализъм в прозата, фантастичното в пиесите на Радичков се генерира от сблъскването между възможностите на въображението и езика с ограниченията на материалното обкръжение. Той приема конвенциите на реалистичния сюжет, отразяващ формите и промените в действителността, но ги надхвърля, за да изложи синтеза на тази реалност, нейната закономерност и диалектика. Фантастичното „се ражда от всекидневното“ (Х. Кортасар), съществува редом с него, отстранява от човешките отношения повърхностното, за да открие същностното. То е упрекът на автора срещу онези промени в съзнанието на човека, които деформират самородното и истинското в общуването и мисленето.

Тенецът играе важна роля в конфликта Исая—Сусо, но той е толкова действущо лице, колкото и суматохата или водният дух на Йоната. Както и самите герои, ние трябва да го приемем за правдоподобен върху същия доказателствен материал. В известен смисъл той има и дидактична функция, доколкото от „личен опит“ съветва героите, а и нас, да отпуснем сърцата и да отворим очите си за радостта и красотата на реалния живот: „Цял живот трупаме, братя торлаци, и си мислим, че ще вдигнем всичко на гръб и ще го отнесем с нас и в отвъдните светове, а то тъкмо обратното излиза: гол, ама

¹⁵ Миф—фолклор—литература. Л., 1978, с. 7.

¹⁶ Д. Маринов. Цит. съч., с. 42 и 45.

¹⁷ Э. В. Померанцева. Цит. съч., с. 95.

досуш като пушка гол влетяваш ти, братя!“ Но за да внуши тези идеи, както и да изпълни своята роля на защитник на позициите на Сусо (който е „глашатаят“ на автора), тенецът не трябва да губи доверието ни. За разлика от „Суматоха“ и „Кошници“ отношението към фантастичния персонаж в „Януари“ не е еднакво у всички герои; точно върху тази разлика се гради и конфликтът. Докато за Исая историята с тенец са измислици, Сусо ги приема с абсолютно доверие. За него тенецът е едновременно образ и неговата идея, знак и означаемо, ако си послужим със семиотичната терминология. С други думи, неговото съзнание е исторически съхранена форма на възприемане на света, съзнание, което не прави разлика в съжителството на фантастичното и реалното. На финала авторът се идентифицира със Сусо, за да превърне тенците в сценични герои. Финалът има и чисто зрелищен ефект — като в народно представление героите излизат на сцената и всеки произнася, синтезирана, своята тема от пиесата. Но нито в „Януари“, нито в останалите пиеси Радичков поставя фантастичните персонажи сред действащите лица в уводния им списък. Митологичното запазва смисъла и на продукт на въображението, макар че характеризира героите или допринася за победата на определена тяхна позиция. То може да се приеме и като метафора, като игрово преобразуване на стандартното в света, това, с което човек дотолкова е свикнал, че го е възневидал.

В някои отношения пиесите на Радичков приличат на онези пиеси от митологичното направление, които запазват битовата правдоподобност на съвременната реалност и фантастичното се имплицира в структурата им така, че се приема с доверие от персонажите, а остава условно за зрителя или читателя. В „Евридика“ на Ануи сред действащите лица е вписан „г-н Анри“, който се оказва персонификация на смъртта. Той помага на Евридика да се види с Орфей след смъртта ѝ, а по-после — и на Орфей да се съедини с любимата си във вечността. Г-н Анри се държи нормално, както всички останали, а че е смъртта, се разбира едва накрая. В пиесата на Кокто „Орфей“ подобен образ е Ертебиз, стъклар, извикан да ремонтира прозорците в дома на Орфей. Той се оказва ангелът-хранител на Орфей и Евридика, докато смъртта се появява като „млада жена, много красива, с розова бална рокля и кожено палто. Коса, рокля, палто, обувки, жестове и поведение са според последната мода. Има големи сини очи, говори бързо със сух и разсеян глас.“ Цялата ситуация в двете пиеси е напълно реалистична, действието се развива в съвременна обстановка. Благодарение на предварителното познание за трагичната участ на Орфей и Евридика край на тяхната любов се актуализира със съвременно съдържание. В свят на безлични чувства е невъзможна романтичната любов. Трагичното в съвременния буржоазен живот е сблъсъкът между възвишените чувства и пошлите до фарсовост отношения между хората.

Тази договореност между действащите лица съществува и при Радичков; и в неговите пиеси тя доказва авторовите тези, само че с нетрадиционен драматургичен похват. Поведението на персонажите е театрализирано чрез игровите ситуации, които те сами си създават. Лицедействието, т. е. усилията на човека да демонстрира на околните не това, което представлява в същност, е стар театрален похват, легнал в основата на клоунадата и шутството. Играта може да обхваща цялата ситуация и тогава се разглежда като вариант на съществуването — например срещите със суматохата и летенето с балона, или като негова метафора — например плетенето на кошниците. От гледна точка на нормалното съзнание и историята със суматохата, и летенето с балона до отвъдния свят и невъзможността Лазар да слезе от дървото, и плетенето на кошници от не едно поколение са измислици. За нас, но не и за героите. Започва да тече срокът на онова взаимно споразумение, което изразява същ-

ността на фантастичното, като „явление, което е резултат от вътрешните отношения между героите, адресата и имплицирания автор в даден художествен текст“¹⁸. Така играта, сиреч съзнателното преобразуване на нещата като алтернатива на живота, става мярка за определено светоусещане, за проява на същностни качества на националната психология.

Животът, схванат като игра, е концепция, присъща още на древните гърци. Totus mundus agit histerionem, животът е игра и целият свят играе комедия — така са възприемали те не само зависимостта на човека от висшия божествен порядък, но и възможността същият този човек да пренебрегне социалните и дори моралните норми на общожитието. Карнавалните игри и шутовският празник преобръщат световната йерархия наопаки, отрищват въображението и страстите. Героите в нито една пиеса на Радичков не са в обществено нормирана среда — трудовата сфера или семейния кръг. Действията им са публични, открити за всекиго, сякаш се намират на сцена, където им е позволено да импровизират, да измислят, да лицедействуват. Несъмнено тук ще открием и черти, присъщи на родовия, чисто български психологически портрет, влезли съзнателно или не, подобно на митологичните мотиви, в поетичната система на Радичков. В селския живот „масовата комуникация“ е била прекият контакт на разказвача със слушателите; хората още не са отделени от общото, колективното битие и поведението на всекиго от тях е подчинено на колективната дейност и санкция. Така да се каже, сценичните прояви на Радичковия човек се командуват от етикета на колективния патриархален живот. Но въображението на човека изгражда ситуации без утилитарна цел, отличително качество на играта, които са вариант на реалния свят, извисяват се над всекидневните грижи и неприятности, преодоляват скуката на монотонния делник. Тогава играта е не празнодумие или безгрижно упражнение в надхитряне, а креативна дейност, откриваща непознати и недопустими при обикновени условия гълбини и богатства на човешкото съзнание. В този случай героите въздействуват върху нещата около себе си, за разлика от другия вид игра, където въздействуват върху себе си.

В последния случай играта носи комичен оттенък, издава скрити слабости и несъвършенства, които човек иска да скрие. „Написах една пиеса „Суматоха“ — казва Радичков, — в която всички герои са положителни. Но критиката и досега не успя да разбере, че това е сатира само с положителни герои.“ Както съзидателната, така и хамелеонската функция на играта е проява на човешката същност. И в двата случая човек изразява себе си, в преплитането на индивидуални и родови качества, като процес, чиито резултати се намират извън неговите мотиви. И в двата случая играта е изход за потенциалните сили на човека.

Игровото съревнование със себе си е показано най-ярко в „Лазарица“. Върху разрушаването на самоиллюзиите, на външната показност и лъжливите представи за себе си е изграден сюжетът на тази пиеса. В емоционален план всеки „сезон“ започва с демонстрация на ново качество на героя, на нова степен на помъдряване и на нови надежди. Постепенно тонът се нагорещява, настъпва драматичният апогей — „узнаването“, след което епизодът завършва с умиротворяването на поредното поражение. Конкретната ситуация от началото се изчерпва, героят започва да се вижда над нея, опитвайки се да открие закономерностите на битието. Така в първа картина („Пролет“) Лазар, след като претърпява крушение в опитите си да се спаси, „навлиза“ в новия за него свят. („Колко дивна изглежда крушата отвътре, как ни веднъж не съм

¹⁸ Е. Константинова. Фантастичното и фантастиката. — Съвременник, 1982, кн. 1, с. 401.

се сетил да се кача в тая круша и да се наслажда, а само съм я поглеждал бегло, като всяка друга круша.") Започва пътешествието в непознатото, идва началото на новото знание, докато накрая героят обобщава: „Човек, ако се качи в дърво, си въобразява, че е сам, а то излиза, че много преди мен друг някой се е качвал и е оставил скрита тази сенекия с костенурката. . .“ Предизвикателството на човешкото самовъзвеличаване е изчерпано, отваря се пространство за реална оценка на всемира и на човешкото място в него.

Във философски план пиесата проследява етапите на човешкия живот, движението на човека от илюзиите на младостта към уталожените страсти и мъдростта на зрелите години. Дълго, цял живот ще преодолява Радичковият човек самозаблудите и горделивото самомнение. В първото действие на своя живот той ще се опита да хиперболизира значението на своите усилия и постъпки. През „лятото“ настъпва ироничното и трезво осмисляне на живота, но отново ще вземе връх човешката способност да си вдъхва надежди, поддържащи тонуса на живота: „Ще се отдам на свирукане и на безгрижие. Един живот е, все някак ще го избутаме със свирукане. Така по-лесно през живота се върви. . .“

Така ще се люшка човек между надеждите и разочарованията, ще осъзнае постепенно относителността на собственото познание за света и за себе си и като античния герой ще следва пътя „през страдание към знание“. За пръв път човек се поглежда отстрани в „есента“ на живота си: „Ето така, свит на топло в своя полож, човек може да остане най-последна насаме със себе си.“

„Лазарица“ е пиесата с най-откровено участие на времето в драматургичната структура. Очевидна е промяната на героя с всеки изминат миг, промяна, която е равна на натрупване на опит. Мъдростта сменя илюзиите, самохвалството отстъпва пред реалното възприемане на нещата. Човекът отваря душата си за природата и живите същества в нея („... природата околоръст те заобикаля, спокойно слушаш ти, излегнат в крушата, и слушаш как всяка нощна твар за теб скрибука. . .“). И ако в началото Лазар проповядва самоуверено, че „всичко в природата се подчинява и служи на човека, защото човекът е единственият ѝ сайбия. . .“, а останалото е раят“, по-нататъшните събития го опровергават. Гръм пада върху уж защитеното от закона дърво, мъгли и ветрове се нахвърлят върху убежището на Лазар. Накрая той ще проумее: „Вечност няма, измислици е вечността! Всичко е само миг, като миг животът отминава, докато се обърнеш, и го няма вече тоя миг.“ Така той ще стигне и до моралната стойност на времето. В младостта на предубежденията и предразсъдъците ще казва: „Една омраза дето ни остава, с омраза подсоляваме мига!“ В спокойствието на старостта други мисли ще го сподобят: „... зима е, няма вече време за омраза. . .“ Времето на човека не е субективизирано единствено в неговото съзнание като метафизично „чакане“ на нищото. То е изпълнено с живота на природата, величествен, закономерен, всеобхватен. Така календарният ритъм (времето на природата) тече сято със субективната чувствителност (времето на героя). Няма събития, има впечатления и размисъл. Всичко, което се случва около героя, е еднакво значимо, не се дели на изключително и обикновено. До истината се стига чрез повтаряне на действието, на мисълта, на откровението. Тази ритуалност на времето е вече свидетелство за приемственост в отношенията между човека и околния свят. Нищо не започва на празно място, постъпките *днес* са обусловени от събитията *вчера*, човешкият живот е пронизан от отговорността към всеки миг.

В мига се пресичат историческото време, като опит на колектива, чиято протяжност предварва и продължава след проявата на героя, и субективното време, времето на интимната намеса на индивидуалното съзнание. Не е възможно да се раздели времето на епическо, външно, това на причинно-следстве-

ните връзки, и на вътрешно, споменно-асоциативно или сънищно. Дори и да не декларираат преживяванията си, героите на Радичков се намират непрекъснато в сложно усещане на обективното и субективното време; нерядко то продължава да тече в паузите между действията и актовете, необратимо, сложило отпечатък върху промяната на позициите и схващанията на героите. Битовото време, това на домашните навици, е едновременно и историческо, доколкото чрез индивида се проецират обществени порядки и възгледи, и философско, доколкото се поставят или решават екзистенциални въпроси на личността или социума. Така битовата повторемост на случките в „Суматоха“ прераства в знак на фантазното мислене на персонажите. Над конкретното действие се извисява общовалидният и непреходният му смисъл. Тенецът в „Януари“ и водният вампир в „Кошници“ обединяват текущия живот с колективното битие на прародителите. Разбира се, и спрямо усещането на времето Радичков е двойствен, ироничен. Миналото на Лазар е изпълнено с грешки. Самоанализът му в същност е отваряне на сетивата за времето на света и времето на природата. Загубата на паметта при Шушляка и Гамаша след суматоката и при спречкването на двете групи преследвачи в „Опит за летенето“ е сатирична форма на загубване на реалния поглед върху нещата. Напусто ще бъдат опитите на Давидко да остане във времето — реката изхвърля „посланията“ му обратно на брега. И т. н., и т. н. В помощ или в ущърб на човека времето в пиесите на Радичков е винаги вътре в конфликтното пространство, често дори страна в него, обект на човешко противопоставяне и желание за надмощие.

Много силно е открит конфликтът между унаследените добродетели и деформациите на съвременния живот в „Януари“. Субективното време на Сусо (също както на Стоилко и Йоната от „Кошници“) не е фиксирано върху текущото, а открива възможност за допир с други светове, за навлизане в други реалности и за по-пълното преживяване на обективната ситуация. При тези герои интуицията, изострената сетивност съпада с усещането на наследената, родовата мъдрост. Дори в съня на Йоната, най-субективното време на човешкото съществуване, се проявяват закономерностите на реалните мотиви и постъпки. Това е времето на автора, на неговото отношение към света. Условностите на съня стават модел на връзките между героите и реалността. Сънят не прогнозира действието, а го обобщава, дава допълнителни негови тълкувания.

Дори в превръщането на драматичната ситуация в чиста игра можем да видим присъствие на диалектичния поглед върху света и човешкия живот, като редуване на сенки и блясък на светлина. Така ще си обясним и отворените финали в „Суматоха“, „Януари“ и „Кошници“, а така също и моралната победа на героите в „Опит за летенето“. Фолклорната игра на всички персонажи сякаш е интермедия в несекващия живот.

Играта в пиесите на Радичков е показана и в един друг тип, чиито корени са вдълбани във вековната традиция на шутовското представление и цирковата клоунада. В началото на „Суматоха“, докато разменят реплики, Араламби „подава единия край на въжето на Лило и почва да плете въжето, а Лило през това време го разплита от другата страна“. Тази ремарка обозначава поведение на героите, което е от арсенала на цирковите комедианти. Естрадният хумор възниква върху срещата на едно самоцелно действие, странно само по себе си, и ситуация, в която то се обезсмисля. Абсурдът на това, което вършат Араламби и Лило, е вън от съмнение. Като зрелище тази задявка е занимателна, развлича зрителите така, както и играта със Зеленото дърво малко по-късно. Но тази безплодност, това преливане от пусто в празно ни подготвя за резултатите, при които се оказват хитреците. Решили да надхитрят живота (една от темите в драматургичното творчество на Радичков), те загубват иг-

рата. Лило остава излъган от лисицата (характеристика посредством фолклорния вариант), Шушляка и Гамаша са окрадени от циганите.

Едно от задължителните качества на играта е приемането на истината за измислица и измислицата за истина. В „Суматоха“ Шушляка разправя невероятната история за кучетата на „другите народи“, които били големи колкото файтони или малки колкото бълхи, но и в двата случая превъзхождали „нашите“ кучета. Слушателите му вярват безрезервно. Гамаша: „Че тогава ние никога няма да настигнем другите народи. Нашите кучета кучета ли са! То ни нюх има, нито ще седне да се бръсне или да се почисти нещо, или да тури риза и значка.“ Абсурдът на тези разсъждения изразява ироничното отношение на автора към определено явление от нашия съвременен живот. Но вътре в сценичната игра всичко е сериозно и абсолютно достоверно, като че ли способността да се вярва е паролата за участие в нея. „Всяка игра има свои правила — казва Й. Хьойзинха — ... Като се отклонява от правилата на играта, нарушителят разобличава относителността и крехкостта на игровия свят, в който се е ограничил заедно с останалите. Той лишава играта от илюзия.“¹⁹ Щом е така, щом илюзията потопява всичко и всичко става възможно, игровата двойственост заменя реалността. Пазарлъкът с циганите за коня в „Суматоха“ е идеалният пример за комичните последици от всеобщата релативност на игровото битие. Когато циганите сменят хвалбата за коня — той е ту ангел, ту дявол, никой не се усъмнява в думите им. Настъпила е последната фаза на играта — действителността вече не се съотнася с информацията за нея. В края на краищата излъгани са хитреците, за да ни се напомни, че и най-хитрият си е малко глупав.

Между другото и тук, в тази сцена, откриваме отзвук от митологичната и фолклорната сюжетност. Циганите се молят на Араламби да им остави „сиджимката“ на коня — в славянските приказки се среща често мотивът за коня или козата, продадени без юзда, заради което впоследствие те се връщат отново при стопанина си.²⁰

Абсурдът в общуването е любима тема на Радичков. Далеч не винаги съвпада с мисълта. Една цяла сцена и един отделен персонаж — глухонемият Петраки — са въведени в „Суматоха“, за да изразят пропастта между думите и мислите на човека. Фантазия и мимикрия се смесват в отношенията между хората (въображението е единствената привилегия на простолудиято, но то е и бедата му, казва Даскал Киро в „Опит за летене“). Патилата на героите в кулминационния момент — срещата със суматохата — са толкова живописно разказани, че е възможно и да се изиграят на сцената. Но те са необходими на автора само за да покаже драматичните последици от разминаването между същност и видимост. Лайтмотивното движение на идеята, изобразено посредством типичния радичковски похват на сливане на комична форма и трагично съдържание в единна драматургична структура, стига до сцената-обобщение, която показва не само театралността като форма на авторово светоусещане, но и театралността като форма на битие на героите. Араламби скандира лозунги само за да „го не фане ветъро“, Глигор разкроява семейните си истории, като превръща жена си в „странно летящо тяло“, Лазар от „Лазарица“ си внушава, че „законът те закрил заедно с дървото и ставаш ти от прост човек човек неприкосновен“. ... И т. н. и т. н.

Изговореното не винаги съответствува на действителността, защото преминава през цензурата на мисълта. Идеята за езика без мисъл или за мисълта без език е олицетворена в образа на Петраки, който ту си загубва говора и

¹⁹ Й. Хьойзинха. *Homo ludens*. С., 1982, с. 35.

²⁰ Л. Г. Бараг. Цит. съч., с. 23.

И вече ситуацията става необикновена, абсурдна, а той — комичен. Мястото на формалната логика се заема от логиката на смеха, хиперболизирането на едно човешко чувство подменя привичното му възприемане. Чрез този образ Радичков осмива доверието към очевидното (обратния вариант на безкритичното приемане на невероятното), към навика, към привичното течение на живота. Патетичната интонация на Куче влачи е в комично противоречие с нищожеството на неговото съдържание. Аналогичното гротесково преувеличение на собствената значимост в комично несъответствие със ситуацията издига Пошенския раздавач от „Януари“ над земята и той започва да кръжи над главите на останалите персонажи.

Играещото въображение на Радичков често нарушава логиката на действието (извънсценно и сценично), подменя едни качества с други, сравнява механично несравними обекти. Сусо наподобява кълвача на съвременните промкомбинати („Да се спазариш с хора от промкомбината да ти направят такава дупка в черницата, няма да могат да я направят, щото промкомбинатът няма такива криви бургии, а клноводървецът я прави само с клвонницата“). По-нататък пак Сусо сравнява тяхното положение със спора на софийската община с вестниците заради това, дали пчелата е домашно животно. Лазар сравнява в „Лазарица“ положението, в което е изпаднал, с държавата („Възможно ли е държавата да висне ей тъй в крушата, а кучетата ѝ да клекнат от долу и да я лаят!“). Аналогично Лило приобщава „околията“ към своите проблеми: „Гъци-гъци мами заедно с мене околията, по едно време Околията ми вика: Това прасе трябва да е минало през границата — я в Гръцко, я в Турско.“ Подобно сравнение на несравними обекти намираме често в пиесите на Йонеско („аритметиката води до филологията, а филологията води до престъплението“, казва Прислужницата от „Урокът“).

Този тип комизъм, който се извлича от ситуацията, а не от характерите, е свързан с типологията на Радичковия герой. Формата на отношенията е важна за писателя от самите характери. Чувството на колективност например се изразява в конкретните ситуации на приобщаване — всеки новодошъл разказва своя вариант на приказката за лисицата. Радичков не показва частни индивиди, не проследява индивидуални съдби. Съдбата е обща за всички, мотивите за постъпките на персонажите се облягат на колективната психология. Те действуват не според личните си етични или идейни съображения, интереси или цели, а според такова разбиране на ситуацията, което ги разкрива като човешки и национален тип. Също като Сартър и Брехт, двата полюса на интелектуалния театър на XX в., Радичков изследва категории на човешкото съзнание. Разликата от тях обаче е не по-малка от приликата. Радичков анализира човешки качества и стереотипи на поведение в една актуална обществена действителност, която липсва при Сартър и е представена при Брехт като неконкретна среда, алегория на определени социални зависимости. Общата идея, на която героят става носител, при Радичков се оказва идея на едно конкретно съзнание, националното българско съзнание. Причината за постъпките на героя се крият не само в достойнствата и недостатъците му като универсален човек, но и като национален психологически тип. Обществената детерминираност се проявява като национална принадлежност. Тази особеност заедно с играта между митологичната парадигма и нейната пародия води до нов тип драматична конструкция, различаваща се както от „Аристотеловата“ драма, така и от откритията на Чехов и Брехт.

Всеки герой има своя роля, а не характер, всеки влиза в действието със собствената тема и я следва докрай, без да я променя или да се стреми да промени останалите. Не героите, а животът им се променя. В този хор от митологични партии винаги има мотиви, които предизвикват реакциите. Оттук

нататък Радичков проследява промяната на ситуацията. Съответствието между поведение и ситуация е важна отлика на неговия театър. Също както при Гогол, същността на героите се разкрива не „чрез диалектиката на душевния живот, а във външни стълкновения, в типическо качество“²². Личното мнение като форма на действие в една определена ситуация разкрива позициите на героите. При това семантичното присъствие на предметния и животинския свят не засяга тяхната характеристика. Дори и да има корелация, тя е върху несъществени признаци. Например „хаджилъкът“ на враната Момо в „Опит за летенето“ е малкозначим в сравнение с мотива за летенето, към който тя се включва, особено чрез оптимизма на финалната сцена:

Аврам Опитомителя: Момо е мъртъв, а перушината му хвърчи.

Даскал Киро: Макар и мъртва, тя е перушина от птица, която е летяла.

По същия начин качето на „апостолите“ не ги индивидуализира, както и гъската на Йоната в „Кошници“, кълвачът на Сусо в „Януари“ и т. н. Тези „персонажи“ имат ролево включване в играта, чрез участието си в ситуацията те доказват авторската теза.

Както у древните разумното и безразсъдното никога не са се изключвали взаимно, а се допълвали в идеала за хармония, човекът и светът при Радичков никога не се намират в застой, търсят се и се сблъскват, преодоляват се и се примиряват в една увереност в безкрайното им усъвършенстване. Материалната среда в неговите пиеси е свръхпроводима, тя пропуска въображението като вътрешно зрение на душата, тя отнася без съпротивление мисълта към древните представи и вярвания, които в същност са част от историята на рода. Чудесен е образът на Бабина душица в „Опит за летенето“ — природен човек, той си загубва очилата при полета с балона и в същност остава слеп. Но се превръща в радар на цялата група, пръв долавящ мириса на земния свят и полъха на онези душевни вълнения, които за Радичков заменуват много редките мигове на единение на забравеното в живота на човека с натрупаното и запазеното в живота на човечеството. Това едновременно причастие на човека към миналото, като поука и знание, и към настоящето, като приключение, носещо разочарование, надежди и очакване, е конфликтното съдържание на Радичковата драматургия. Негова е заслугата за извеждането на този регионален сблъсък в измеренията на общовалидните за човешкото развитие, исторически проверени колизии, които характеризират драмата като художествен вид. Вечните човешки пориви, погледнати в светлината на национално-характерологичното, сродяват Радичков с явления и процеси в онези лите-ратури, които са плод на ускореното национално и литературно развитие.

²² Н. Степанов. Искусство Гоголя—драматурга. М., 1964, с. 97.

ПОДВИГЪТ НА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ И СВЕТОВНАТА ОБЩЕСТВЕНА И ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ХРИСТО ЙОРДАНОВ

Ако поетите по света продължават да преоткриват и величаят подвига на героя от Лайпциг 1933 на петдесет езика, то е, защото дълбоко докосва сърцата им, искрено ги пленява и вълнува, пречиства и извисява. . . А не е леко да се постигне този подвиг като изстрадано изживяване, като жертвено състояние на духа. Но веднъж преоткрили саможертвата в подвига на „огнения пророк“, още по-трудно им е да се освободят от магнетичната сила на обаянието. А камо ли да забравят пророчествата на работническия Прометей, предупредил света, че фашизмът съвсем не е само антикомунистически, но и дълбоко антинароден и античовечен, че „нацизмът значи война“. . . По този начин Димитров защитава смисъла и съдържанието не само на своя живот, но и на цялото човечество. . . Духовният престиж и личната саможертва удивляват комунистите и трудовите хора по света, които коленичат пред подвига му, защото съзнават, че този велик работник воюва за всички хора и народи; обрича себе си, за да превърне живота си в радост за всички, в щастие за всички. . . Така революционният подвиг на този изключителен Човек, на „червения гений“, прераства в духовно сияние, в светлина, в трайна красота и поезия. А името му — в легенда, в символ на героичното и на най-хуманното в пролетарската борба, в ярко възплъщение на активистичното човеколюбие и на идеала за личност с комунистическа нравственост. Заради това в „Скамейка на смъртта“ (1934) Самед Вургун нарича пролетарския вожд „спътник на слънцето“. . .

Димитров не е поет, но той е пълноценен творец с дръзновението на „безумно храбрите“, достойни единствено да бъдат „славени и възпявани“, по думите на М. Горки, за когото победителят от Лайпциг е „образцов революционер-болшевик“. Днес безсмъртните уроци от Лайпцигската епопея се изучават и удивляват света, защото са оригинален влог във великата Илиада на комунистическото и работническото движение. . . Те печелят възхищението и за нещо друго: Димитров създава мъжествен еталон за комунистическо поведение и държание пред съда на насилието и като светъл характер излъчва красота, твори поезия на подвига, и то с езика на истинското изкуство. . . Сега можем да разберем изцяло дълбоката мисъл на Т. Ман, който ни доверява: „Ние се възхищаваме от изкуството, когато то умее да говори с езика на живота. Но ние още повече се възхищаваме от живота, когато той, без да съзнава това, говори с езика на истинското изкуство.“ А комунистът Димитров отлично съзнава какво върши и в името на какво го върши. Той съзнателно отстоява една идеологическа позиция и на практика осъществява препоръчаното от него „съединение на поезията и живота“. . . Така живецът на неговия подвиг е твор-

чество от първостепенно значение, което поставя смъртна присъда над фашизма и в същото време е страстна защита на поезията в живота. Така пряко ни въздейства да мислим активно като него, да го продължаваме в размислите си и да преоткриваме у него истински поет на революцията — безкраен и непостижим. . . Сега вникваме по-дълбоко и в прозренията на Маркс, който е съсем ясен и категоричен: „Ако искаш да влияеш върху другите, за това трябва да притежаваш качества. . .“

А Димитров притежава качествата на революционера-марксист. Той съзнава, че революцията не е мит, не е еднократен жест, а зрял колективен феномен, дело на зрелост в ума и чувствата, мйра на епохата, та макар и в съзнанието на един заключеник в циментената камера на Моабит, който не иска да губи нито една битка. . . Заради това вписва в дневника си: „Дантон: никаква слабост!..“ (1 май 1933). Така остава верен на принципа си: „Смелост, смелост и винаги смелост!“ (Из писмо до г-ца Флайшман). Той укротява вълнението и волята си и слага суров ред в „действията“ на своята монодрама. А според Роман Ролан истински пълноценен човек е тъкмо този, у „когого вълнението и редът са в пълно равновесие — достатъчно гъвкаво, та пропорциите да варират непрестанно, достатъчно напрегнато, точно, та нито един от двата елемента никога да не го нарушава за сметка на живота.“ В същност трудно, много трудно се завоюва подобно равновесие, особено когато Човекът е пред прага на смъртта, а трябва да се укротява „тая безкрайно сложна човешка душа, предимно емоционална — като развълнувано море, — както се изразява Илия Бешков, из което ритмично се издигаше здравият, внушителен гръб на кита-марксист, укротяващ вълните и разбиващ ги в бяла пяна“. Ала щом е целесъобразно да се запази потребното равновесие „за сметка на живота“, Димитров гъвкаво въздържа напрежението на вълнението и чрез силата на волята си слага строг ред на изживяванията си, колкото и мъчително да се реализират пропорциите на това необикновено равновесие. Но той го постига!.. И също като митичния Давид хвърля съдоносния камък в челото на Голиат и от двубоя с фашизма излиза победител. . .

Това духовно равновесие и нравствена сила го съпровождат в най-критичните моменти. Дори и тогава е готов на саможертва, без никакви компромиси: „Предпочитам да бъда невинно осъден от германски съд, отколкото да бъда оправдан благодарение на такава защита, с каквато излезе тук д-р Зак в полза на Торглер.“ И върши всичко не защото не цени живота си, а тъкмо в името на живота, за да има достойнство и красота в него, и то за всички, без никакви капитулации пред нацистите. Така сам диктува логиката на процеса и в този смисъл имат право изследователите, които твърдят, че не Лайпцигският процес създава духовния ранг на Димитров, а Димитров — дълбокия смисъл на Лайпцигската епопея. . .

Нещо повече: в Лайпциг 1933 Димитров така завъртява „колелото на историята“, че пророчески предрича закономерния край на това, което се случва в Нюрнберг 1945. . . Такава е и логиката на забележителния фотомонтаж на Хартфилд: „Този българин като че има вродено достойнство. . . — удивляват се журналистите от аристократичния „Таймс“. — Той излъчва жизненост и смелост — увличаща, динамична личност.“ А Кл. Гиза, министър на културата на ГДР, споделя: „Най-добре разбрах българския народ посредством Георги Димитров. Аз и сега мисля, че който иска да опознае България, трябва да разбере Георги Димитров. . .“

Подвигът на победителя в двубоя с фашизма разтърсва много съвести, вдига на крак милиони протестиращи маси в защита на живота му, тревожи, вълнува и вдъхновява много хора на изкуството. . . И като всеки подвиг ражда възторга и легендата вече пет десетилетия.

Обречен на безсмъртие, Димитров заживява втори живот — голям и неповторим. Духовният чернозем на България е зрял столетия, натрупвал е сочни живителни сокове, за да роди очаквания вожд на нацията. Саможертвата на националния ни герой пробужда възторга и вдъхновението на поети като Мл. Исаев, Анг. Тодоров, П. Матеев, К. Маджаров, В. Вихра, Ив. Нивянин, Кр. Кюлявков, Д. Габе, Ел. Багряна, Д. Пантелеев, Хр. Радевски, Л. Стоянов, В. Марковски, В. Андреев, Д. Овадия, Б. Божилов, Бл. Димитрова, Д. Методиев, Ив. Радоев, Г. Джагаров, П. Матев, Н. Христозов, Л. Левчев и т. н., на белетристи като Елин Пелин, Г. Караславов, А. Каралийчев, К. Калчев, Ст. Ц. Даскалов, Т. Генов, П. Димитров—Рудар, Л. Стоянов, Д. Добревски и др., на хора на изкуството като Илия Бешков, Адриана Будевска, Кръстьо Сарафов. . . И т. н. Те преоткриват вожда като глас и съвест на народа, като родолюбец и интернационалист, радетел на българо-съветската дружба, школувал в университета на борбите, държал маршалския жезъл в академията на революцията. . .

Те чувствуват в неговия образ „Човека на новото време“ (Луначарски), изрекъл крилатата мисъл, че в областта на културата няма малки и големи народи, че „който мисли, че възпитанието на работниците в духа на пролетарския интернационализъм му позволява и даже го заставя да плюе на всички национални чувства на широките трудещи се маси, той е далеч от истинския болшевизъм, той нищо не е разбрал от учението на Ленин по националния въпрос“. . .

Българските писатели живеят с образа на сънародника, вдъхновяват се от идеите му, чувствуват рамото му, усещат революционния му темперамент, неговата болшевишка непримиримост и готовност за саможертва в името на пролетарската победа в световен мащаб. . . Спонтанно дирят своя учител, подкрепял ги в трудни минути. Затова като напълно откровени се възприемат обобщенията на поети като Хр. Радевски:

Туй огромно сърце не старее
и не може го смърт вледени.
То гори, то не е в мавзолея
между тия студени стени.

(„Сърцето на Димитров“)

Или на лирик като Крум Пенев:

Не зная в нас друг с толкоз жажда за живот,
герой с такава борческа десница. . .

(„В стихове не се побира, твоят ръст. . .“)

А поетите на априлското дръзновение разпознават чрез красотата на социализма неговото присъствие и „великия нагон за революция“ (Л. Левчев).

За майсторите на словото, четката и сцената димитровската тема възниква едновременно и като национална, и като интернационална. Поетите по света величат смелия кормчия на Коминтерна, открояват неговите идеали за единение, дръзновението и духовния му подвиг. Творбите им летят по всички меридиани и имат точен адресат — трудовите хора. . . Така тези идеи влизат в нови атаки с фашизма и мракобесието. . .

Световноизвестни писатели като М. Горки, Р. Ролан, А. Барбюс, Д. Белни, Ю. Фучик, А. Хидаш, Б. Брехт, Ст. Клейдън, А. Григулис, Е. Вайнерт, Й. Й. Кьотлум, М. Баджан, М. Светлов, Г. Ийеш, Н. Тихонов, Ж. Юрбен, Я. Смеляков, Р. Г. Туњон, С. Кирсанов, И. Селвински, Вс. Иванов, Б. Пастернак, В. Вишневски, Нг. С. Шан, Н. Захри, Фр. Волф, Т. Табидзе, А. Файко, Р. Буми-Папа, М. Гуракуки, Н. Асеев, М. Колцов, М. Вилар, Р. Рза, А. Абуш,

В. Бредел, М. Пуйманова, Ст. Хермлин, М. Дод, Л. Рен, С. Вургун, Зд. Нейдли, С. Виготски, Й. Бехер, А. Зегерс, В. Фирсов, Я. Петерсен, Л. Касил, О. Резник, М. Матушян, С. Маршак, Ш. Лани, В. Кожевников, Д. Кобуз, Б. Полевой, Е. Визнер, И. Гуро, М. Цимеринг, Х. Цинер, Д. Джермането, З. Зелк, А. С. Алахмад, Е. Долматовски, А. Кавусов, П. Хузангай, Ф. Ердич, В. Виноградов, К. Шног, Н. Касиан, П. Хоров, О. Шестински, Л. Наги, Вл. Слободник, В. Лифшиц, П. Тичина, А. Краус, Д. Дешлиу, Л. Компанеец, Л. Кронфелд, П. Куцка, Ш. Ференц, Й. Лау, Л. Фелдек, М. Кратохвилова, П. Мах, В. Сосюра, А. Курела, Х. Фалкон, С. Рустам, Я. Кошка и още мн. др. от всички народи и континенти изразяват възхищението си от блестящия героизъм на комуниста Димитров и му посвещават съкровени думи, песни, оди, поеми, драми. . .

Р. Ролан смята делото на Димитров като „неотделима част от епопеята на Революцията“ и не скрива моралното си удовлетворение: „Аз съм щастлив, че съм заедно с Вас (с Димитров, б. а.) в редовете на великата армия.“ И продължава да живее с голямата димитровска надежда, че „великото пробуждане на Съветския съюз ще бъде последвано от пробуждането на Европа. . .“ А на преклонна възраст нашият Г. Белев споделя: „. . . Как да не обичаме човека, който по време на Лайпцигския процес, когато фашистите затягаха примката около врата му, запази дотолкова самообладание, че пожела да чете Шекспир. Георги Димитров беше образец на твърдост, но и на пламенност, на спокойствие, но и на енергия — олицетворение на идеалния болшевик. С това свое държание той създаде цяла школа. След процеса всеки младеж комунист, който биваше осъждан, се стараеше да се държи като него, искаше да бъде един димитровец.“

Н. Тихонов благоговее пред героичното в поведението на пролетарския вожд, възхищава се от ярката му реч, чрез която поема пътя към безсмъртието: „. . . Аз защитавам себе си, обвиняемия комунист, защитавам моята политическа чест, моята чест на революционер: защитавам моята комунистическа идеология, моите идеали, съдържанието и смисъла на целия мой живот.“ А Ф. Гладков го нарича с възторг „могъщ човек“, превърнал името си в „символ за свобода и щастие на народа. . .“

В образа на победителя в съdboносния двубой в Лайпциг М. Шагинян открива „носителя на нова култура, човека на бъдещето, болшевика, чието поведение се оказва най-изразителната, най-ярката проява на ония качества, които са необходими за характеристиката на истинския човек. И възвишената истина на това поведение издига над света нравствената сила на новата обществена идеология, която възпита Димитров — силата на комунистите.“ Северният мъдрец Йоханес Йонусасонур Кьотлум вижда поета на революцията в същата извисеност: „За мен и не само за мен, а за всички прогресивни исландци Димитров стана възплъщение на най-героичното, най-последователното, най-чистото в работническата класа. И на най-човечното. . . Написах стиховете си на един дъх и за пръв път ги прочетох в Рейкявик на митинг, свикан за освобождението на Георги Димитров. Оттогава те са преиздавани десетки пъти, влизали са в много мои книги с избрани произведения, декламирани са от малки и големи. Но аз искам да добавя още, че величавата борба на Димитров повлия и на по-нататъшното ми творчество. Аз някак си сравнявам вече нещата с неговия идеализъм, патриотизъм и интернационализъм. Така стигнах до една вътрешна яснота и стабилитет.“ А в същия дух могат да се посочат още десетки и стотици изказвания. . .

Раул Гонсалес Туњон например се обръща към вселената с молба да определи „една звезда за Димитров“. . .

изобразява правдиво, в цялата сложност на революционния процес, за да се творят „живи, емоционални, художествени образи“, въздействащи не само на ума, но и на сърцето. . . Между другото, за учудване на всички, Димитров заявява: „Не е революционер писател този, който само повтаря „Да живее революцията!“

На тази среща той предявява трезва възискателност към писателите — да пишат „по законите на красотата“, както учи Маркс, без „никакъв субективизъм“ и зорко да бдят да не допускат „никакви идейни компромиси“. Настоява също да се проявява и „по-голямо доверие“ от държавните дейци към художествените таланти. . .

Самият факт, че идете на Димитров за контакти между писателите, за единодействие между народите, за единомислие между работниците, селските труженици и трудовата интелигенция, за борба срещу националния nihilизъм и шовинизъм, против космополитизма и фашизма привличат вниманието на най-големите световни писатели никак не е случайност. Към него се обръщат за съвети майстори на словото като Мартин Андерсен-Нексьо, Стефан Цвайг, Йоханес Бехер, Фридрих Волф, Пол Елюар, Ромен Ролан, Анри Барбюс и мн. др. Привлича ги преди всичко антифашистката същност на тези идеи и след това тяхната широта, антисектантска и антидогматична насоченост, защото Димитров е чужд на всички форми на доктринерството, на готовите отговори и на най-лесните решения, за които не са потребни конкретни познания и научен анализ на фактите; защото като Маркс и Ленин е вътрешно свободен в търсене на цялата истина за живота. . .

Постановките на Димитров за изобразяване на героичното имат важен идеологически смисъл и методологическо значение за ускоряване на литературния процес, за утвърждаване на верния път при преоценката на историческото минало и за естетизирането на героичните събития и борчески характери в революционните борби на народите през вековете. . . Доказателства и потвърждения за историческото значение на димитровските постановки се срещат в изявленията на всички антифашистки писатели. Проф. Мартин Наг например твърди: „Всеки в Норвегия знае, че нашият революционен поет Нордал Григ се оформи като крупен представител на борческата антифашистка поезия, вдъхновен от борбата на Георги Димитров. Нашата литература и журналистика по времето на Лайпцигския процес и в годините след него беше силно повлияна от личността на Димитров. Не ще е пресилено, ако кажа, че Георги Димитров показва такава висока нравственост, прозорливост и човештина, че стана притегателна сила на творците. Аз преподавам в Института по славистика при университета в Осло. Правил съм експерименти — как студентите приемат делото и личността на Димитров — и аз се убедих, че той и днес е идеал на младите хора, вдъхновител за творците на културата.“

Ново доказателство за световното обаяние на Димитров е и творбата на Гопал Сингх „Поема за Димитров“. Чрез средствата на будистката митология метафорично се обобщава, че зъбът на времето е безпощаден към смъртните и всекиго заличава, но пощадява само този, който гледа към бъдния ден и воюва за него. Такъв човек според Сингх е и Димитров, който няма да изгори в геената на адския огън, нито ще потъне във водите на древните реки, тъй като той чрез делото си за човечеството отмерва със своя мяра времето, а самото време го отмерва със свои машаби и го поставя в сърцето на вечността:

Бе такъв и Мъжът, роден на света
на Земята-майка сълзите да изтрие
и на нейните синове —
гинали невъзпети —

в епидемии, войни и двуборства, —
ненамерилите смисъл
да живеят за него.

(в превод на В. Хинкова, 1972)

В стиха на Сингх Димитров блести като „зеницата на народа“, способен дори и в рая да спечелва любовта на гладните хора, да възкресява мъртвите, да ги вдига на въстание, на свещена война срещу световните неправди, против властта на враждата и насилието в името на човешкото братство. . . Тогава будисткото олицетворение на съвършенството благославя необикновения революционер:

Ти си тъкмо човека за мойто небе,
в рая ми засели се завинаги.
Ти си страдал на хората с болката,
затова моя рай ти дарявам.
Засели се в моето царство,
не при мъртвите, а при безсмъртните,
ти живя не за себе си, а за хората.

. . . Но нито благоволенieto на божеството, нито подареният му рай удовлетворяват Димитров. . . Без да предизвиква гнева на боговете, не се съгласява да остане на това „студено и скучно небе“, при тези „вечно намръщени“, „зли, надменни и завистливи“ ангели, защото желае да се върне в родината. Волята на работническия избраник е зачетена. Димитров е изпратен и отново благословен да страда за хората, да се ражда многократно като митичния Бодисатв и да е солта на земята за нещастните и самотните на света; да прославя своето име и да разнася своя справедлив огън също като Прометей. Така божеството се отплаща — да бъде богоравен:

Идеал на хората го направи
всеки ден да се ражда отново,
но смъртта да не идва при него
и да бъде, да бъде безсмъртен!

Вижда се, дори и в далечна Индия, прогресивните поети утвърждават хуманистичното дело на нашия вожд, свързващо хората дори и когато имат различни религиозни и етични съображения. В случая Сингх утвърждава онова у революционера, което е потребно на гладуващите. . . Утвърждава и частица от личния си порив и влечение към големите истини на изменящия се живот. . .

Друго характерно доказателство и ярко потвърждение, че идеите на Димитров за развитието на художествената литература са актуални, е известната статия „Изобразете героичното“ от Георги Бакалов, публикувана в „Мисъл“ (1936, № 6). Според Стефана Бакалова, съпруга на Г. Бакалов, през 1935 г. в Москва при едно посещение Димитров дълго разговаря с Бакалов по животрептущите въпроси на литературата и дава най-общи указания както за развитието на прогресивния културен и литературен фронт, така и конкретни съвети и напътствия за написването на забележителната статия. Тя изиграва своята роля и днес не е загубила своята актуалност. . .

По различни поводи Димитров изразява свои препоръки и пожелания, които дават положителен резултат в творческата съдба на писатели и учени като Л. Стоянов, М. Грубешлиева, Г. Белев, Кр. Белев, Д. И. Полянов, Т. Павлов, Ж. Натан, Кр. Кюлявков, Хр. Радевски, Н. Вапцаров, Мл. Исаев, Кр. Вълков, Кр. Вълков, Д. Михалчев, Ив. Мартинов, Б. Божилов и мн. др.

Всеизвестни са и деловите му контакти с духовни величини от ранга на писатели като М. Горки, Р. Ролан, А. Барбюс, Ст. Цвайг, Й. Бехер, Б. Брехт

(по текст на когото по-късно П. Робсън пее вълнуваща песен за Димитров), М. Андерсен-Нексъ, Ж. Ришард-Блок, В. Бредел, С. Маршак и др., с които отблизо дружи, води разговори на различни теми и с разнородно съдържание; спори по актуални проблеми; разменя писма или работи съвместно на различни равнища, в оперативни бюра, при провеждането на световни писателски срещи, конференции или конгреси в защита на мира, човешката култура и цивилизация в Париж, Мадрид, Амстердам, фактическият организатор на които е сам той. . .

Когато беседва, винаги се съветва с писателите, насърчава ги, изслушва техните съображения, сам се учи и възприема от тях с онази характерна за Димитров идеяна зрелост и широта на възгледите, с които подхожда и преоценява класическото наследство на писатели като Вазов, Яворов, П. П. Славейков, Михайловски, Елин Пелин и Йовков, за които в прогресивния печат се появяват не само ласкави отзиви. . .

Всеволод Аксьонов например има щастието да разговаря с вожда в Кавказ и с голямо удовлетворение разказва за каква искрена обич и внимание Димитров се отнася към съвременните хора на изкуството, как търси начин да им въздейства в отговорния им труд и с какъв подчертан пиетет изучава художествената прелест в класическото наследство на творци като Пушкин и Толстой, Чернишевски и Некрасов, Горки и Маяковски. . . Възхищава се и от вълнуващите платна на Репин, Суриков, както и от произведенията на младите съветски писатели и художници.

Б. Пастернак, П. Яшвили, Т. Табидзе и др. дълбоко се вживяват в ярката доблест на комуниста Димитров и считат, че стабилен „източник на чудеса“ в процеса Лайпциг 1933 може да бъде само „чувството за дълг“. И имат основание! В сърдечното си приветствие до Димитров те съкровено му доверяват: „Цял живот ще Ви бъдем задължени, защото внесохте красота в часа на нашите спомени.“

Удивлява и респектира фактът, че професионалният революционер Димитров няма реална възможност, нито време, да се занимава системно с теоретичните проблеми на литературата и изкуството, но в отношението му на революционер по конкретните въпроси на изкуството веднага проличават точното око, явната мярка и вроденият усет. . . В анализите и конкретните разработки на Димитров в определени партийни документи, решения, доклади, отправени писма, поздравителни адреси, преки и косвени напътствия и указания, пожелания или препоръки личи практическият усет на вожда, неговият безпошаден реализъм и нажежен романтизъм в оценките. . . Личи и дълбоката му органична връзка с живата практика, с действителността, с многообразието на живота, с броженията и политическото триене в текущата тревога на деня. . .

„В търсенето на живата връзка с действителността — отбелязва Димитров в непечатан партисен документ — като едно от главните условия за развитието на истинско революционно народно изкуство, няма нищо по-благородно от революционната борба на трудещите се. Техният героизъм, тяхната революционна романтика, богатството и новостта на темите и сюжетите би вдъхновило българските писатели, ако те вникнат в тях и ги изучат, както следва, да напишат внушителни по своята идейност, художествена сила и национално значение произведения“ (ЦПА, ф. 146, а. е. 214).

Съвременниците са единодушни в убеждението, че утвърдените димитровски традиции в управлението на литературния и културния фронт намират адекватно продължение в основния крилат партисен призив: „Повече между народа, по-близо до живота!“ — който в същност концентрира в себе си цяла естетическа платформа в действие. . . В разработките на др. Т. Живков

нееднократно се подчертава, че поезията ще продължи да изследва най-съкровените чувства и дълбочини на човешката душа и когато престане да прави това, ще престане да съществува като поезия. „Тук става дума за гражданската позиция — изрично подчертава др. Живков, — от която поетът или поезията изследват и пресътворяват света, за социалните, политическите, нравствените и естетическите идеи и идеали, които те утвърждават или отричат, възвисяват или заклемяват.“ И в наше време дълбоко се съзнава, че без талант няма изкуство, няма художествена литература. „Но талантът не стои над обществото — се казва в друг документ. — Талантът също е длъжен, и може би най-много от всички, пред обществото.“ Съвременната борческа лирика постоянно е насърчавана, дадена ѝ е зелена улица свободно да се развива и да процъфтява в неразделна връзка с нашия нов живот и в служба за комунистическото възпитание на народа. . .

Гражданските завети, естетическите прозрения и творческите съвети на националния вожд за опазването на художествените таланти са били, са и си остават алфата и омегата в развитието на съвременната ни гражданска и интимна поезия. Изобщо димитровската художествена идеяност е органично втъкана в полифоничното пано на цялата ни социалистическа литература и култура; тя безспорно е и сърцевина — политически, нравствен и художествен гръбнак в богатството, многообразието и естетическата същност — в поезията на подвига. . .

Стогодишнината от рождението на пролетарския вожд бе щастлив повод да се преоткрият в световен мащаб огромните му заслуги за защита на мира и живота, за опазването на културата и цивилизацията от пристъпите на фашизма. И в текстовете на поетите, учените и обществениците Димитров има участва на изключителна историческа личност. Името му продължава да се вписва в почетната книга на много народи, воюващи за социална справедливост и човешко щастие; да обхожда света като бойно знаме особено там, където се разкъсват оковите от ръцете на работническата класа и селските труженици. С гордост се споменава на тържествени проверки или на импозантни митинги. Звучи понесено с „Марсилезата“, „Бандера росса“ или „Интернационала“. . .

У нас и на страниците на световния комунистически и демократичен печат се публикуваха спомени и неизвестни документи, чрез които се показват нравственото величие, комунистическото благородство и стоицизъм на големия патриот и интернационалист. Всички тези спомени и документи помагат да се съгради духовният портрет на вожд, възсиявал в съзнанието на безброй много хора. Живи са още и мнозина от неговите съратници, които споделят за пръв път съкровени тайни и пориви. Появиха се и отделни книги и сборници със спомени, в които се осветляват делата и неповторимата индивидуалност на Димитров.

Всеки българин изпитва национална гордост, когато се запознава с възторжените мнения на всеизвестни комунистически ръководители като М. Торез, Ж. Дюкло, П. Толиати, О. Куусинен, Д. Ибарури (Пасионария), Мануилски, Л. К. Престес, В. Улбрихт или Й. Кепленг, разкриващи високите лични качества у човека и вожд и с подчертано чувство за историчност дават точната си оценка за голямото му интернационално дело. Виждат неговите достойнства на идеолог, масовик и стратег на комунистическото движение с мащабен поглед, възхищават се от големия му талант на съсредоточен във великата цел човек, с огромна духовна сила.

Съвременниците на Димитров говорят с обич и човешка топлина за душевността на световния пролетарски вожд, за качества му на сърдечен човек и другар. Те носят в сърцата си неговия духовен портрет и са съхранили

светли отблясъци от романтично-извисената му натура на революционер. В своите спомени влагат всичките си усилия да възкресят богатството на този образ, неговата скромност, вътрешна сила и воля, превърнали се в основни компоненти на душевността му.

Целесъобразно е да се зададе въпросът: откъде идват тази вътрешна сила и тази воля на воин у Димитров?

„Роза, Роза, погледни какъв прекрасен народ имаме! С този народ можем да направим чудеса.“ В тези думи на Димитров, отправени към другарката му, се съдържа и отговорът на въпроса.

Самата външност на този завършен революционер с благоевска мисъл и с едра мъжествена глава внушава уважение и почит. В тази външност има нещо артистично, деликатно и неукротимо. Такъв човек не може да остане незабелязан. Забелязват го ветераните: пръв Кирков, а след това и Благоев. . . Вл. Власковски си го спомня в неговата цвятяща младост, твърде силен физически и духовно, с ярък темперамент: „енергичен, буен, хубавец, с бликаща енергия и воля; с пленяваща другарска топлина“.

Характерът на необикновения му труд, особено след историческото решение за подготовка на въоръжено въстание за работническо-селска власт от август 1923 г., е налагал и апостолското му „преображение“: омаслен железничар в Ксанти, елегантен офицер в София, изискан франт в Шьонбрун или швейцарски лекар в различни градове на Западна и Централна Европа. . .

„Аз много пъти съм бил в Швейцария като холандец, а в Холандия като швейцарец — си спомня Димитров пред своя секретар. — Бил съм не като Георги Димитров, а като писателя Жан Шосман.“ Като Шосман посещава Сан Суси в Потсдам, където разглежда част от библиотеката на Волтер, кореспонденцията на Волтер и Фридрих Велики. . . Вижда много „интересни и непубликувани неща“. Във Виена пребивава като гръцки търговец Георгиадис и живее близо до градинката с паметника на Бетховен. Полицията му козируват с приятелски усмивки, сякаш любезният „Георгиадис“ би им заложил Акропола в някоя виенска банка. Като апостола Левски носи различни имена: едни го помнят като др. Освалд, а други — като др. Виктор; трети — като д-р Рудолф Хедигер; четвърти — като д-р Ян Шаафсма; пети — като проф. Бауман; шести — като Георг Хамер; седми — като др. Хелмут; осми — като господин Зомер; девети — като Хер Винтер и т. н. . .

Неговият портрет става все по-сложен и трудно уловим. Може би затова все още не са се родили очакваните, най-зрелите творби за духовната мощ на вождя, станал синоним на народа и родината ни. . .

Най-значителната трудност при изучаването на неговата същност на човек с определена душевност произтича от обстоятелството, че Димитров е колкото изключителен, толкова и обикновен човек; рожба на България и Балканите, но и на света, който го доизгражда. Син е на преломна епоха, която му дава криле. Това е времето, когато започва голямото размразяване на живота и практическото преустройство на света, когато преустройвайки се, хората сами разбират ценни закони от диалектиката на живота и от душевността на самия човек. . . Това е епохата на Ленин!

Кое прави най-силно впечатление в спомените на съвременниците, които го познават? Освен скромността най-силно се налага неговата последователност на зрял марксист-ленинец, решаващ проблемите творчески, с проникателен ум, със сърце и душа, с цялото си същество, с изключителната готовност да се самопожертвува в името на комунизма, със смелостта на „безумно храбрите“. Може би най-силно привлича любовта му към децата, към хората изобщо или грижата за тях. . . А може би всички тези качества, взети заедно, към които бихме прибавили още много неща. . .

Навярно тези въпроси са вълнували и английския общественик Д. Н. Прит, гостувал у нас като гост на министър-председателя Г. Димитров, и затова с такава откровеност пише: „Намерих го просто сърдечен и дружелюбен, както повечето велики хора, с вътрешно достойнство, присъщо на класата, от която произхожда. Той е весел и жизнерадостен, когато случаят позволява това; пряк, силен и делови при сериозни разисквания; вежлив, но и с цялата си гордост, когато понякога е необходимо в държавното управление при настоящия период от историята. Невъзможно беше да не се почувствува присъствието на великия човек, но също така невъзможно да се почувствува човек неловко пред толкова естествена и скромна личност.“ Вътрешното равновесие и просото величие в характера са забелязали мнозина. . .

Димитров изгаря в решаването на големите въпроси на партийното и държавното преустройство, но отделя време и за никумо неизвестния градинар, желаещ да изучава звездите по френски книги, ще издири тези книги и ще му ги достави; ще чувствува вътрешна потребност да открие човека у всекиго, да му подаде ръка, да го измъкне от затруднението, да му повярва, и то с такт; да не се почувствува като милостиня, а и другите да не разберат. . .

Трогателно доверчив е и към младите хора. Поразителен е примерът с онази девойка, която заради бащини грехове не среща разбиране и е ограничавана неоснователно в желанието ѝ да следва в университета. Димитров ѝ помага да осъществи мечтата си. Минава известно време и девойката се омъжва, става майка и научава за болестта на вожда. Тогава му пише писмо. Ето откъс от него: „Скъпи другарю Димитров, от вестниците научих, че сте болен. Неотдавна цетох, че учените вече са успели да присаждат здрави органи на мястото на заболелите. С моя мъж никога не сме боледували, дори и от настинка. Попитайте лекарите, не биха ли могли да направят такава операция, всичко сме готови да ви дадем. . .“ Димитров проронил съзи и тихо промълвил: „Добрите хора никога няма да свършат.“ Тъкмо те увеличават духовната му сила. Те му дават кураж за борба в трудните моменти на изпитанията. И всякога — с изключителна скромност, най-голямото украшение за всеки комунист.

Примерите за човешката топлина на вожда могат да се удесеторят. Те имат значение за характеризиране личността на Димитров. Имат обаче и друг смисъл: утвърждават хуманистичната същност на комунистическата идеология, преобразователната ѝ сила и въздействието върху човека и човечеството.

Личното обаяние на Димитров е неотделимо от обаянието на работническата класа и на нейния авангард. Този авторитет на „бай Георги“ респектира дори и закоравелите врагове на партията и народа. Характерен в това отношение е случаят, когато нашата конна полиция блокирала площада, където сега се намира паметникът на Ленин в София. Конниците отстъпват след появата на Димитров, оглавил импозантната манифестация на столичния пролетариат по случай смъртта на Г. Кирков.

За буржоазните ръководители и за фашистите той е не само „тъмен балкански субект“, не само „див българин“ или опасен „конспиратор“, но и „нещо повече от обикновен водач на партията“. Той притежава, както сами признават — качества, които са от значение при въоръжената борба: „смелост, неустрашимост, личен пример, готовност за саможертва, огнено дар-слово, крепко здраве, физическа сила и внушителна външност. Бил същински воин, както те се изразяваха“, твърди Й. Панов—Шешмето в книгата си „Наричаха ни конспиратори“.

Спомени за Димитров са написали хора с различна класова и национална принадлежност, с различен политически опит и обществено положение. И това им придава изключително значение, защото по-различното преживяване от-

кроява и по различен начин образа на комуниста Димитров. Профилира се с повече аспекти и нюанси. Един е той, когато го характеризира генерален секретар на голяма комунистическа партия, и по-друг, когато го очертава редовият функционер или обикновеният работник и селянин. И когато „обобщаваме“ техните шрихи, съзнаваме колко многостранен и колко монолитен, колко вътрешнобогат, динамичен и ярък е неговият живот, органично свързан с живота на комунистическата ни партия и с най-актуалните проблеми на Коминтерна.

Многообразието на тези спомени могат да се свържат с четири главни събития от неговия живот: Септември 1923, Лайпциг 1933, работата му като генерален секретар на ИК на Коминтерна и като партийно-държавен ръководител и основател на социалистическа България. Те дават отражение и върху психологията, и върху характера на пролетарския революционер. С това съвсем не се подценява другият „актив“ на Георги Димитров, свързан с профсъюзите, с работата на партията по време на войните или с дейността му като общински съветник, депутат на БРСДП (т. с.) и на БКП в Народното събрание, като работник на задгранично бюро на ИККИ във Виена, Берлин, Париж, Прага и т. н. и т. н. Това са все трудни „стъпки“, които допринасят да се изостря социалната му чувствителност, класовото съзнание за дълг и отговорност пред партията и народа и допринасят да е все по-отзивчив, по-настъпателен и по-целенасочен. . .

В духовното ни зрение се очертава фигурата му и на „вулканична личност“, и на „исполин“, но и на „земен“ човек без всякаква монументалност. Виждаме как момъкът от Ковачевци тръгва по света като „нов апостол“ и „строи“ себе си в границите на своето време. Има възможността да слуша лекциите по ораторско изкуство на сладкодумеца Елин Пелин, но и истинското щастие отблизо да се възхищава на острата мисъл и на красноречието на Майстора или на мъдростта на Благоев, най-ярките марксисти на Балканите.

Димитров пие с жаждата на революционер земните сокове на своя възрожден народ, който с паисиевски патос „възкръсва“ от игото на азиатското мракобесие. Той поема духовните завети на българските революционери, изпепелили живота си за „чиста и свята република“, за балканско и световно братство, за мирно „съглашателство“ между народите. . . Закърмен с възрожденските идеали, с утопичния социализъм и комунарски ентузиазъм на ботевските хъшове, Димитров обогатява себе си с аналитичната и дръзновена мисъл на марксиста Д. Благоев и размахва криле, за да набере класова височина за нови полети и енергия на патриот-интернационалист; за да е зрял за „събитията“, които твори и които го дотворяват. . . С ренесансов подем на чувства и мисли, с неукротими пориви и импулси Димитров плътно се вкоренява във времето. В процеса на борбата Димитров доразвива у себе си новото самочувствие на пролетариата, самочувствие на бъдещ господар на земята и на законен наследник на славното ни национално минало, сътворено от „людите глави“.

Националните катастрофи, които преживява нашият народ, стачните борби, опитите за събаряне на буржоазната власт, цялата конфликтна атмосфера, превърнала Балканите в „барутен погреб“, и постепенното ленинизирание на партията, включването ѝ в Коминтерна пробуждат мащабната мисъл и изострят класовата непримиримост у Димитров. Пръв след В. Коларов разбира грешката на партията на 9 юни 1923 и подкрепя новата партийна линия. И въпреки несполучливия опит Димитров си дава точна сметка за цената на едно поражение, каквото е Юнското и героичното Септемврийско въстание. . . Това още повече го задължава, за да подсили у себе си чувството за политическа отговорност пред партията и народа.

Никак не е случайно, че още през 1937 г. Димитров прави съответните изводи в „Уроците от Алмерия“. Преди тези изводи вече е споделил горчивата истина с народа в прочутото „Отворено писмо до работниците и селяните в България“, подписано от него и от Коларов. Това писмо е исторически документ за мъжествена зрелост. Така може да разговаря само вожд с народа, изпитал тежка болка, понесъл кървави рани, познал смъртта, но съзрял в тежък опит. . .

Борбата за съюзника е един продължителен процес, който се изстрада болезнено и двустранно. Достатъчно е да си припомним как народният вожд „разговаря“ след народната победа с един от лидерите на т. нар. „отечествено-фронтowska опозиция“ в Народното събрание. След като внимателно го слуша, протяга десницата си към опозиционера и заявява: „Ето вземи ръката ми, съюзнико! Нашите общи теглила и поуки ни събраха, нашите общи сили ни доведоха тук. Накъде сме тръгнали сега? Защо радвате общите ни врагове?“ Част от „опозицията“ разбира колко погрешно е да се разединяват безпринципно силите на народа, особено когато е застрашен от неприятелски сили.

Димитров съзрява като пролетарски и национален вожд в органична близост с народа и с истинските предтечи на социализма в България. Но само с тази близост не може да се обясни болшевишката последователност и праволинейност на енергичния партийен вожд. За свой учител Димитров възприема ВКП (б), партията на Ленин. Без нейната помощ и опора, без нейните уроци и опит не бихме могли да изчерпим цялата истина за гражданското самочувствие и енергия на Димитров. Безгранично предан на комунизма, с няколко смъртни присъди, вдъхновен и непокорен, той заживява със строга болшевишка дисциплина на съзнанието, на ума и на чувствата, която не му позволява лични волности и се превръща в етичен критерий. В най-трудни моменти се пита „как би постъпил Ленин на мое място“. Ленинската съвест и Лениновият пример го импулсират за действие, за ново мислене и борба и всякога е с открита душа, с честен ум и чисто сърце. . .

Ренесансовата виталност, тесняшката всеотдайност и ленинската прозорливост определят до голяма мяра най-същественото от душевността на Димитров. Твърде близо до Дядото и Майстора, но само в началото на жизнения си път, достойният ученик доразвива делото им и, както се полага, го довежда до нов етап. Съзряването му се обуславя и от онова лично самоусъвършенствуване и превъзгоржаване, извършвано в движение и в пряко участие в атаките срещу настъплението на фашизма. . . Излизането на вожд на световната арена поражда и новата мащабност на неговата мисъл, такт и прозрение. . .

Тръгнал веднъж по ленински път, воюва за единство на ленинска основа и печели симпатиите на трудовите хора независимо от партийната им принадлежност. И тази близост с тях му дава сили да издържи в изпитанията, да запази самообладание и трезвен поглед за хода на историята. . . Какво означава това да си в ръцете на враговете и да имаш мъжеството да припомниш мъдростта на Галилей: „И все пак колелото на историята се върти, движи се напред и ще се върти до окончателната победа на комунизма!“ Може би тъкмо затова и историята го удостои с „маршалски жезъл“ на класата, за да воюва за победата на ленинизма. . .

Не е без значение, че и неговата „микросреда“ е „идеологизирана“. Родният му дом се превръща в революционен щаб на партията. . . И тримата му братя — Константин, Никола и Тодор, а и сестрите, и майка му, и неговите спътнички-другарки — Люба и Роза, — всички те са въввлечени в борбата за победата на пролетарското дело. Заслужава внимание и клетвата на баба Парашкева, отправена към него в зряла възраст, когато се сражава на подсъ-

димата „скамейка на смъртта“: „Расти, мой соколе, ти трябва да отмъстиш за братята си, ти подпали сърцата им и няма да позволиш този огън да загасне! Ако не ти стигне дъх, ще ти дам моя, ако не ти стигне кръв, вземи сърцето ми! Не победи!“

Коя друга майка така е говорила на своя син?!

Многолюдната фамилия въстава срещу терора на един стар свят и се свързва с етиката на една нова класа, с нейното настояще и бъдеще, с нейния авангард — комунистическата партия, която се превръща в единствен върховен повелител, законодател и съдник. . .

Не бива да се забравят личните му качества и заложеното в неговата душа: вроденият дар да работи с хората, ненаситната любознателност и глад за знания, непреклонната енергия за самоусъвършенстване. . . Той буди възхищение у всички, които помнят как с русите говори на руски, със сърбите на сърбохърватски, с немците — на немски, а с швейцарците и французите — на френски. . . Още като словослагател обогатява личната си библиотека с няколко хиляди тома и живее в близост с най-прогресивните умове на народа. Не може да не се изтъкне, че още през декември 1917 г. заедно с Благоев и Кабакчиев Димитров приветствува непобедимото дело на Октомври и е сред най-изтъкнатите кадри на Българската комунистическа партия.

Той има и добрия шанс да се среща с народния поет Иван Вазов, да набира неговата стихосбирка, да беседва с него и да почувствува с какви изисквания към себе си твори първомайсторът на българското художествено творчество.

В борбата за победата на социалистическата революция Димитров така осмисля живота си, че подлага на самоконтрол и самооценка всяка своя постъпка. Учи се от всички свои другари, които стоически понасят трудностите. Учи се на последователност дори и когато полицейските агенти са по петите му. Тази последователност дава своите резултати в Лайпцигския процес. Самият процес по думите на Ж. Дюкло е „най-голямата политическа провокация на двадесетия век“. Гьоринг прави всичко възможно, за да прекърши волята и да сломи идеалите на Димитров, но това се оказва невъзможно. . .

„Ако един нов Плутарх пишеше нова книга „Животът на прочути хора“ — допълва Дюкло, — Георги Димитров щеше да заеме своето място сред най-пламенните ученици на Маркс и Ленин, сред най-славните борци за великото дело на комунизма.“ Измъчван от самота и изолация, Димитров се чувства като сред глутница вълци в Моабитския затвор, но не загубва самообладание, окуражаван от Гьотевата мъдрост:

Загубиш ли имот — малко си загубил.

Загубиш ли чест — много си загубил.

Загубиш ли смелост — всичко си загубил!

А той не загубва нищо и воюва. . . Начинът, по който напада и обвинява, предизвиква възхищението на многобройните юристи, които се изказват, че е „завършил няколко факултета, че е бил професор по право в Софийския университет“. А когато разглежда големите исторически процеси в света, Р. П. Арнот между другото пише: „Такива са процесите на Джордано Бруно, Галилей, Жана д'Арк, Хус и Драйфус. . . Сред дванадесетте най-известни процеса в продължение на 3000 години история процесът на Георги Димитров несъмнено заема своето място. Процесът на Драйфус във Франция, както посочва Ленин, можеше да доведе до създаването на революционна ситуация и до извършването на социална революция. Процесът на Димитров има още по-дълбоко въздействие в целия свят.

Единствен друг процес, където обвиняемият се е превърнал в обвинител, а прокурорът и съдиите са били осъдени от историята така, както били осъдени от устата на обвиняемия на времето, е бил процесът на Сократ в 399 г. пр. н. е.“ И човек се убеждава в силата на тази оценка, когато отблизо се запознае с книгата на съветския автор Е. Б. Черняк „Присъдата на вековете. Из историята на политическите процеси на Запад“ (С., 1982).

Известно е, че Гьоринг нееднократно оскърбява обвиняемия, но историята си устройва понякога зли шеги: на Нюрнбергския процес Гьоринг поглъща отрова. Западноевропейски кореспонденти, обичащи сензацията и пикантната злорадост, с цел да предизвикат отмъстителни чувства у Димитров, се обръщат към него с молба да ги приеме. Той ги приема, внимателно ги изслушва и произнася само три изречения: „Това е логичен край на този закоравял военен и политически авантюрист. Фашизмът загива, а делото на комунизма живее. Това е всичко.“ Киселите гримаси замръзват по лицата на тези „журналисти“ и те явно не остават доволни. . .

На най-прекрасното нещо в света — освобождението на човечеството — Димитров посвещава целия си живот до последния дъх. „Прекрасното“ става неделима съставка на неговото благородство и човечност, без които не бихме могли да си го представим. Нали тъкмо за неговото освобождение се застъпват М. Кашен, Р. Ролан, А. Барбюс, Е. Стасова, П. Ваян-Кутюрне, А. Жид, организират се контрапроцес в Лондон, протестни митинги, стачки. . .

В най-трудните моменти, когато процесът е вече свършен, без да е освободен, Димитров разбира „намеренията“ на гестапо и прави възможното, за да изкове оръжие дори и от евентуалната си смърт, за да я направи знаме на борбата. Тази всеотдайност той дължи на големия идеал, на който се посвещава. Тъкмо този висш идеал като взрив разгаря социалната активност на борбеската му личност. . .

Станал знаме на прогресивния свят, пролетарски вожд, генерален секретар на Коминтерна, изковава и най-нужните лозунги на борбата: „Масова работа, масова борба, масова съпротива, единен фронт, никакви авантюри! Такива са алфата и омегата на комунистическата тактика!“ — Те се превръщат в обединяваща платформа за комунисти и леви социалисти, за честни демократи, общественици и интелектуалци като Айнщайн, Лорд Марли, за писатели като Дж. Б. Пристли, Х. Дж. Уелс, В. Бритън и мн. др. Проф. А. Курела нарича Димитров „велик учител“ и подчертава, че сред големите работнически ръководители „с изключение на Ленин нямаше нито един, който да обединява като Димитров най-различни и най-значителни заложби и способности“. Димитров действително проявява жив интерес към общата история на културата и изкуствата, към диалектическия и исторически материализъм, към философията изобщо. Запазената му библиотека свидетелствува за огромната му култура и за неговите многостранни интереси: обича музиката и архитектурата, поезията, театъра, музеите и красивите градове на Европа, като Москва, Париж, Прага, Будапеща, Виена. . . „Фолксиме“ в броя си от 10 юли 1949 г. отбелязва: „Как обичаше той нашата Виена, нашата Австрия! Как обичаше той нашата музика и нашите прекрасни старинни здания! И как обичаше той нашите работници и техните отдавнашни традиции на солидарност! Ние, австрийските комунисти, винаги срещаме у него най-голямо внимание и най-голямо разбиране на нашите проблеми. При изучаване на възникващите нови проблеми той винаги ни отдаваше своите знания и опит, изумителния си ум, тънкото си разбиране.“ Със същата благодарност говорят и немските другари, които единодушно подчертават любовта на Димитров към Германия на Маркс и Гьоте, на Хайне, Кант и Айнщайн. . .

Още при първите срещи с австрийските другари Димитров ги насърчава да развият идеята за съществуването на австрийската нация (Ф. Фюрнберг). Подобни грижи проявява и към проблемите на комунистическите партии на Югославия, Англия, Аржентина, Италия, Чили, Полша, Виетнам, Турция и мн. др. Всички съвременници помнят интернационалиста Димитров и подчертават тънкото му умение да работи с партийните кадри, да ги цени, обича и насърчава. . . Проявява разбиране и доверие към хората, които са се огъвали пред мъченията на полицията. Човечен и откровен е дори и когато е имал с тях тежък и мъчителен разговор. . .

Най-силно и открито проявява своето човеколюбие към децата: спонтанно, като баща. Когато срещне греещите им очи и усмивки, когато чуе крещните им гласове, сърцето му трепва, а лицето му грее в радост и благородство. Омекват строгите черти и цъфва „пълна с нежност усмивка“. Ранната смърт на неговия Митя, гибелта на милиони деца на Европа, покосени от взривове, глад или болести, изострят до болка чувствителността на отзивчивото му сърце.

Съдено му е да изживее много страдания: да срещне смъртта на тримата си братя; да загуби рано любимата си Люба Ивошевич; да изстрада гибелта на Т. Антикайнен, на Ст. Димитров, на племенника си Любчо Баръмов или на незабравимия си другар Ернст Телман. . . Тежко понася известията за жертвите по време на Гражданската война в Испания, на нелегалната борба или Отечествената война. . . Колко трогателно грижлив е и към близките на загиналите или към заболелите другари. Тревожни и безсънни нощи преживява, когато организира радиопредаванията на Коминтерна на почти всички европейски езици; когато редактира поредните броеве и бюлетени на „Комунистически интернационал“; когато помага да се подготви настъплението на Червената армия след Сталинградската битка; когато се организира партизанската съпротива в тила на противника; когато на дело се сформират единните фронтове в Европа и по света. . . По указание на Димитров Ж. Дюкло влиза във връзка със социалистическия водач Л. Кабалеро и го увещава да се осъществи народен фронт в Испания преди започването на Гражданската война. И впоследствие заслужено една от първите международни бойни единици, обявени в Испания под лозунгите на единния фронт, носи името на Георги Димитров. . .

Нужно ли е да се припомнят усилията за изграждането на Отечествения фронт у нас? Или за изграждането на морално-политическо единство на нашия народ след народната победа? Били са потребни и държавнически такт, и компромиси на места, за да се доведе докрай национализацията на промишлеността, колективизацията на селското стопанство, за да се положат основите на социализма в България.

Димитров води изключително скромен личен живот. За себе си той не си позволява нищо излишно. Живее не като „началник“, а като истински другар на народа. Години наред не се разделя с изтърканото си кожено палто и вехт каскет. Живее с болките и радостите на народа и принадлежи към онези ленинци, „които и в годините на култа към личността се държаха, както подобава на комуниста“ (Р. Санто); достъпен и общителен, „всеки можеше да се обърне за съдействие към този нов Антей, революционер до мозъка на костите“ (маршал В. Чуйков).

Други подчертават умението на Димитров да се вслушва в съвети, да допълни или коригира собствени становища, да слуша критични бележки и възражения. Тогава е готов да се поправи, да се самокритикува откровено, когато „нещо“ е недогледал или просто е сгрешил. . . И в този смисъл интересно е наблюдението на Т. Черноколев, който изрично отбелязва: „каква голяма бе-

ше разликата в стила и методите на работа непосредствено след неговата смърт!“ Острието е насочено срещу култовските порядки. . .

Димитровският стил проличава и във вещината, с която работи за приобщаване на хората на науката и изкуството и за тяхното насърчаване. . . Нима могат да се забравят срещите му с проф. Д. Михалчев или с Елин Пелин и особено с Илия Бешков, за които те разказват?! Написаните от тях страници разкриват едни от най-ценните черти от психологическата характеристика на големия наш ръководител. Те са вярвали, че помагат, а се оказва, че им се помага да вървят към новото, към голямото в живота. . . С основание Михалчев цитира Гьотевата мисъл: „Ти вярваш, че тикаш, а ти си в същност тикан. . .“

Всеизвестните негови писма до творческите съюзи, до просветните, профсъюзните и младежките организации го очертават като човек с многостранни интереси и познания, като „шлифован“ до „съвършенство марксист“ (Д. Михалчев), като „най-интересната личност в международното пролетарско движение“, като обигран и „тънък“ до „виртуозност, находчив в търсенето на компромиси“ дипломат, превърнал дори и жилището си в „Мека“, в дом за ентузиастичните комунисти от цял свят. . . Тези високи признания и преценки от личности с различен духовен заряд — от академика до личната охрана — са потвърждения на истината за „подкупващата широта“ в душевния строй на народния вожд.

Военни специалисти, като маршалите Блюхер, Судец, Чуйков, Бирюзов и др., го изтъкват и като „пример за безстрашие“, като човек със стоманена нервна система, превърнал живота си в школа за подрастващите поколения. . .

Също като Август Бебел Димитров строи живота с изострен класов усет: когато враговете най-силно го ругаят и преследват — значи е на прав път. Няма навик да се вслушва и в мълвите на улицата: „Ако живееш за това, кой какво ще каже, наистина не ти остава нищо друго, освен да си теглиш куршума на втория ден. Комунистите трябва да живеят така, както партията ги учи. Така трябва да устроиш живота си. А какво ще каже този или онзи, си остава за негова сметка“ — споделя Димитров с П. Игнатов. Той държи за доброто си име сред народа, държи на общественото мнение, което се формира сред честните хора. Високото мнение на класата, голямото доверие на партията подхранва сърцето му с неизтощима енергия. Затова „животът, мислите и делото на Георги Димитров са наш безценен национален капитал“ (Т. Живков).

Всеки значителен момент от драматичния му живот, от цялата му задгранична одисея може да послужи за сюжет на най-различни художествени творби, защото животът му е енциклопедия на пролетарското движение от последните няколко десетилетия. . . За него черна работа в името на революцията не съществува. Той се нагърбва и с най-рискованата, без да губи голямата перспектива на борбата, дори и когато загубва отделна битка. И с чистия пламък на ентузиаста, на всеотдайната личност се тренира в огъня на живота като завършен професионален революционер. . .

Където и да е изпратен от партията, навсякъде — той няма провалено дело: преценява мъдро и хладнокръвно събития и личности, не се поддава на случайни настроения, не се впуска в рисковани авантюристични действия, нито робува на самодоволното всезнайство. И никак не е случайно, че др. Т. Живков изрично подчертава: „Щастие за България беше, че в ония бурни години начело на партията и държавата застана такъв изпитан и мъдър ръководител, какъвто беше Георги Димитров.“ Тази оценка съвпада с високата оценка на ВКП (б), направена още през 1935. . .

Отрано Димитров разбира в същност колко голям и колко малък е едновременно светът; колко голяма далновидност е нужна, за да се предусетят

близките, но и по-далечните събития, за да се предвидят ходовете на историята. . . Участието му в конгресите на редица комунистически партии, изключително отговорната му дейност в Коминтерна и лично набраният опит от най-близката наша история го улесняват да предвижда диалектиката на развитието на обществения живот, да открива взаимната обусловеност на политическите явления и да дава своите точни прогнози за тях. Препоръчва необходимостта от световна организация на антиимпериалистическите, антифашистките, народоосвободителните и отечествените фронтове, коалиции и блокове за всемерна защита на мира, културата и социализма. . . Така от редовни жители на България Димитров става гражданин на света, син на прогресивното човечество. . .

В. Кодовиля, един от основателите на Аржентинската компартия и автор на книга за Георги Димитров, говори с голяма благодарност за навременните предупреждения на Димитров за опазване на националния петрол: „Какъв ценен съвет за защита на националната икономика ни даде този голям пролетарски интернационалист.“ А К. Контрарес-Лабарка, Х. Гонсалес и Л. К. Престес и др. си спомнят с какъв размах Димитров работи, за да проведе на практика новия стил на Коминтерна. . . Той воюва и срещу левичарските забежки, и срещу сектантството, и против дребнобуржоазната стихия за изграждането на единни фронтове в Южна Америка. . .

Системно и със завидна упоритост и последователност Димитров усвоява теоретически и практически стратегията и тактиката на Коминтерна и заедно с това школува своето мислене чрез културата на миналото и най-значителното от няколко европейски литератури.

Творци като Омир и Софокъл, Шекспир и Сервантес, Данте и Гьоте, Юго и Байрон, Пушкин и Толстой, Хайне и Горки, Маркс и Ленин, Благоев и Киров са негови духовни наставници, от произведенията на които черпи мъдрост за живота. И когато лидерите на Третия райх — най-злите врагове на човешката цивилизация — изгарят на публични клади произведенията на Хайне, Т. Ман или Айнщайн, Димитров се възхищава от откривателския гений на тези поети на духа. . . И не само от тях. . . Достатъчно е да си припомним само, че на процеса открива духовно съчувствие у Гьоте, което извисява по езика на грандиозната му борба за щастие и комунизъм:

Нарядко идват в покой
на щастieto ни везните.
Затуй бди ти умен в дните,
що занаят ще дойдат тук.
Ти трябва да се възвишаваш,
да падаш или побеждаваш,
или да служиш без покой,
да тържествуваш или страдаш,
ти — наковалня или чук. . .

П. Толиати подчертава, че Димитров не е „педант“ и не се застрахова в своите речи с цитати, не обича книжна ерудираност: „Неговата мисъл беше подхранвана от истинска култура, от дълбокото и непосредствено познаване на класиците на марксизма, произведенията на които изучаваше и премисляше, и от дълбоко и непосредствено познаване мислителите и писателите от всички страни. Познаваше Гьоте и Данте така, както Карл Маркс, Хайне и Волтер — както Ленин. С тези великани живееше неговият дух и ние, неговите съратници и приятели, не се учудвахме, когато виждахме на неговата маса в дните на най-напрегнати разисквания заедно с текста на някаква политическа резолюция том от Аристотел или последния роман, излязъл в Париж. Той

беше нагледен пример, жив образ на новата, социалистическа култура, в която са представени всички велики достижения и завоевания на миналото.“

Т. Павлов си спомня с признателност как Димитров организира срещата му с М. Горки и как Димитров пръв заговорва за ново отношение към литературното наследство — на Вазов, Ст. Михайловски, Пенчо Славейков, Елин Пелин, Й. Йовков и т. н. Още тогава Димитров воюва против сектантщината, закостенялостта в мисленето, против шаблона, мудността и злия гений на бюрократизма, които мрази като смъртни врагове, защото убиват „всяко живо начинание, всяко живо дело“. . . Отрано презира губернаторчетата или онези самовлюбени „велможи“ сред колективите на работническата класа, които удушават всяка нова инициатива, всяко непознато начинание. . .

Всеизвестно е отношението на Димитров към малките народи и техните възможности в областта на изкуството и културата. Но той и предупреждава: „Лоши хора няма. Има понякога лоши ръководители.“ Той обича да работи и с тях. . .

Много чуждестранни партийни ръководители, в т. ч. немски, италиански, френски, австрийски и др., свидетелствуват за толерантността, за търпимостта и способността на Димитров да разбира дори и смазания, и вътрешно опустошения човек. Немски активисти на партията си спомнят за онази партийна страст и болшевишка принципност, с които Димитров изразява ленинската си вяра в човека дори и в моменти, когато този човек е с каска, заслепен и отровен от злостната човеконенавист на хитлерофашизма, воювал само преди няколко дни с всичката свирепост срещу съветската страна. . .

Димитров се застъпва за немците не само защото са военнопленници, а защото е дълбоко убеден, че не всичко човешко у тях е опустошено, че не всички възможности за завръщането им в света на прогреса са изчерпани. . . И настоящето го подкрепи!

Но той не се излъгва, нито се поддава на нездравите внушения на онези „правоверни“, които застъпват екстремистки становища. . . Значителна част от немските военнопленници, особено младежта, разбира и изстрадва своето падение и малко по-късно честно воюва срещу фашизма. . . Този факт е достатъчно ярък, за да се почувствува силата на димитровския стил. Тъкмо Димитров утвърждава позицията за консолидация на честните сили в даден колектив; насърчава честните гласове в съзнанието на онези разколебали се или заблудени хора, понесли жестокостта на насилието и въвлечени в престъпни дела. . .

Човеколюбие то на Димитров най-лесно се долавя не само в онази простота в отношенията с хората, но и в изискването да се пише и винаги „да се говори просто, конкретно, с близки и понятни за масите образи“ (Фр. Волф). М. Торез припомня, че самата реч на Димитров е „образец на яснота и простота“, затова винаги е усещал, че пред него застава „изключителен човек“. Той ги убеждава, че не е достатъчно само да знаеш какво да правиш в даден момент, но да притежаваш и смелостта да го направиш. Възхищава се и от онава приятелство и „деликатност“, с които Димитров се отнася към работниците на Интернационала: „Той беше загрижен за техните материални условия, които невинаги бяха добри. . .“

Испанската национална героиня Долорес Ибарури (Пасионария) говори с голяма благодарност и гордост, че хиляди испански комунисти са се формирали по примера на героя от Лайпциг и са превръщали съдебните процеси в обвинителни актове срещу фашизма на франкистите. По време на самата Гражданска война в Испания Димитров е чувствувал като първа своя грижа да помага всячески на републиканците с храна и оръжие, с топло облекло и боеприпаси, с муниции, кадри и информация. По незначайни пътища

в Испания са се получавали десетки кораби с подкрепления, храна и облекло. . .

А когато Димитров изпраша „свои хора“ по различните фронтове на революционната борба, той е просто неузнаваем в своята грижа за подготовката им: лично ще ги инструктира и напъти; ще ги подложи на „разпит“, за да се увери дали безпогрешно са заучили „легендата“ на своето „невинно“ пребиваване в една или друга страна; ще се погрижи като за братя за застрашени другари от внезапни разкрития или провали; ще прояви интерес към съдбата на всеки човек, с когото борбата го свързва, а когато е нужно, ще даде и личните си средства, за да се чувства боецът по-свободен в непознатата страна; ще подкрепи политемигрантите ни, попаднали в съветската страна, за да се устроят трудово или да получат образование съобразно с по-близките и по-далечни нужди на родната ни партия. . . ; ще насърчи неукрепналите, но ще укори опитните и за най-малките грешки. . .

Като лийтмотив в много спомени се повтаря знаменитата фраза на Димитров, произнесена в заключителното слово на VII конгрес на Коминтерна: „Трябва най-безмилостно да изкореним склонността към измислени схеми, безжизнени формули, готови шаблони, които често действуват сковаващо върху нашите другари.“ И сякаш за да илюстрират нагледно своя разказ, авторите им си спомнят активния човек със зрелия ум и горешото сърце, с несломима лична смелост, кипящ от жизнелюбие и добросъвестност. . .

В новия курс на партията Димитров убеждава с аргументи, а не с оскърбителни квалификации и неподходящи думи, не с „етикети“ и с „спитети“. . . Той е един от търсещите хора, които презират прибързаните оценки, затова често повтаря „струва ми се. . .“, което звучи като подтик към всестранно проникване и конкретен анализ. . .

Сътрудниците му го помнят като човек, ненавиждащ „всеки шаблон и схоластика, всяка фразеология“. От него те са научили, че „нещата са твърде сложни, за да може човек да бъде просто съгласен и да каже просто „да“. Интересен е неговият пример с „красивата черупка и негодната ядка на ореха“, за който разказва в спомена си Д. И. Полянов.

Не бива да се забравя, че Димитров е умът, двигателното сърце и душата на писателските срещи и конференции в Рижгебоу (Амстердам), Мадрид, Барселона, Париж и другаде, макар неговото присъствие да не се отбелязва. Тази грижа за писателите е продиктувана от високата оценка на партията на техния труд и от силната обич към литературата и изкуството. Пиететът му към новаторската мисъл, към по-пластичното и творческото решаване на проблемите се съпровожда с ненавист към талмудизма и чиновническото отношение към живото дело. Сам ненавижда леността в мисленето, безрезултатната рутина, тласкаща мисълта в удобното русло на безжизнените постулати, на канона и схемата. . .

Зад многостранната подготовка, разнородна дейност и лична активност на вождя се откроява неговата изключителна по своята мащабност трудоспособност. Тя действително учудва. Той се разкрива като личност с колосални възможности.

Хората от секретариатите на службите, които той ръководи, свидетелствуват за изумителната издръжливост и упоритост, за голямото му умствено натоварване. И А. Курела, и Б. Спасов, и Н. Ганчовски, и П. Игнатов, и И. Кюльовски, и всички останали разказват за неговата деловитост, оперативност и творчески размах, които той проявява в трудовите си делници. Да не говорим за дните, в които се подготвят конгреси, конференции или делови срещи. . .

Възхитителна, бих я нарекъл, необикновена, е способността на Димитров да възпроизвежда цели речи, които лично си подготвя. И той ги произна-

ся, без дори да погледне към предварително подготвения текст. В. Мануилска помни неговите сияещи очи и одухотворено лице, когато интензивно работи. „Той се хвърля стремглаво към работата си — отбелязва Мануилска — с онази самозабрава, размах и щедро отдаване на всички сили, както той винаги вършеше всичко.“ Така енергичен е той навсякъде. Такъв го помнят всички българи, които са го наблюдавали как произнася своите речи, как живее на трибуната, сякаш лично се сражава. . .

Той не престава да работи дори и когато лекарите му забраняват. Тогава свиква заседанията на Политбюро в квартирата си или ще наруши покоя на медицинския синклит и ще превърне болничната си стая в „Барвиха“ в шаб на световната революция. . .

И сякаш продължава да работи и днес за България и за човечеството. . .

Тъкмо на Димитров принадлежи крилатата мисъл: „Мързелът изобщо е опасен, но най-опасен е мързелът на мозъка: когато човек го мързи да мисли, да се задълбочава, когато плува по повърхността.“ С мисли за добрата и мирна съдба на света той живее до последния удар на сърцето си. Той раздава това сърце на всички, затова днес светът го възкресява в стиховете, спомените и в делата си. Много заводи, бригади, селскостопански комплекси, язовири и градове носят неговото име. Милиони хора по света помнят героичния му подвиг: и парижаните от залата Ваграм, и юристите от лондонския контра-процес, и бразилските и чилийските работници, и съветските граждани, които го приеха като роден син в най-трудните мигове на неговия живот. Помнят го приятели и врагове. Затова голяма правда се съдържа в думите на видния гръцки комунист, който пред ковчега на вождка каза: „Нашият народ обичаше другаря Георги Димитров. Героичната песен за него стана една от най-популярните песни в нашата изстрадала от фашизма земя-мъченица.“ А секретарят на ЦК на Турската комунистическа партия — Саадун Юстингел — го нарича „великан“, възхищава се от неговия живот като велика школа и изрично подчертава, че турският народ също помни: „Оня българин [който] накара целия свят да ахне! Накара всичките да признаят, че комунистите обичат народа си, родината си. . .“

Димитров знае своето място в живота, своя дълг и призвание на народен вожд и пролетарски стратег и се обрича на народа и на великите идеали на комунистическата партия. Той е единственият българин, така силно обичан от световния пролетариат. Това не е само знак за неговата изключителност. А и за нещо друго: той принадлежи и на света. Светът пред неговия подвиг поставя венци. . . И може би затова е тъй нескончаемо околосветското пътуване на неговото име и на неговото дело, на неговите идеи. . . Те връщат свободата на хората и ги правят горди, по-силни и духовно богати. Така отново и отново се ражда и неговото безсмъртие. . . Сега добре разбирам и изповедта на Ил. Бешков: „Аз не мога да приема така обявената смърт, нито мога да си позволя да жала и скърбя този, който ме е удивил. Това удивление е непобедимо, неизменно и смъртта няма власт над него.“

Непобедимо като живота! . . .

Заради това името му се превърна в символ на България; делото му — в синоним на безсмъртие и на вечно безпокойство за съдбата на човечеството, а революционният му подвиг — във възплъщение на идеала за комунистическа нравственост, в действена поезия и златен сталон на вечна духовна младост. . .

ВЪЗРОЖДЕНСКИЯТ ПРЕДГОВОР И ПРОБЛЕМИТЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА И КУЛТУРАТА

ДОЧО ЛЕКОВ

Различни са подходите и източниците при проучването на възрожденската литература и култура, на отделните жанрове и писатели, на формирация се литературен вкус. Основни извори за изследователите са тематично разнообразните издания и периодичният печат, мемоарите и архивните фондове. Твърде рядко обаче при изясняването на конкретни или общи въпроси, на литературните спорове и тенденции се взема под внимание предговорът.

Голяма част от възрожденските самостоятелни издания са с предисловия. Някои от тези предисловия са наивни и шаблонни, с незначителна познавателна и обществена стойност. В много от тях обаче има интересни факти, подхващат се проблеми, свързани с развитието на българската национална литература и култура, на националната психология и характер.

Непълноценно ще бъде изследването на конкретно произведение, ако се пренебрегнат подбудите, гражданските и творческите импулси на неговия автор. За тях той обикновено загатва или говори в предговора. И често поставя въпроси, които днес наричаме методологически и по които се изказва находчиво, компетентно и трезво независимо от не дотам солидното му образование.

Всичко това наложи проучването, систематизирането и издаването* на възрожденския предговор, който е интересно четиво, богат извор за факти, хрумвания, изследвания не само за литературоведи и езиковеди, но и за педагози, социолози, физици, химици, математици. . .

* * *

Първата крупна творба на Българското национално възраждане — „История славянобългарска“ — е новаторска не само по идеи, дух и съдържание. Тя разчупва шаблона и със своята композиция — започва с предговор („Ползата от историята“), след което следва нейното заглавие, а след него второто ѝ предисловие. Чрез първия предговор, на Скарга, Паисий поставя проблеми, валидни за всеки народ и епоха. В него властвува духът на разума, на Просвещението, на законите за движението и обновлението. Но предговорът на Скарга е национално недиференциран — той може да бъде включен към всеки исторически труд независимо кога и къде ще бъде написан и издаден. За Паисий определящ е преди всичко проблемът за адресата, за читателската публика, за възприемащия субект. И той пише втори, *свой* предговор — „Пре-

* През 1984 г. издателство „Български писател“ ще предостави на читателите двутомно издание „Родолюбивият и благоразумният народ български. Възрожденски предговори (1806—1878)“.

дисловие към тези, които желаят да прочетат и чуят написаното в тази история" (курс. м.). В него атонският монах се съобразява не само с националната специфика на проблемите, които поставя, но и с интелектуалното ниво на една огромна аудитория, в по-голямата си част непросветена и неграмотна. Така „История славянобългарска“ се утвърждава като програмен документ не само с идеите, но и с предисловията си. Неслучайно предговорът на Паисий, дословно или перифразирано, се използва от възрожденски книжовници и общественици. Поп Пунчо с незначителни промени го включва като предисловие на своя сборник от 1796 г. Чрез него К. Фотинов осмисля родолюбивия дух на свои публикации в сп. „Любословие“. Хр. Павлович насочва към подбудите за съставянето и издаването на „Разговорник греко-български“ (1835) посредством лютия упрек на Паисий: „Но защо да се наречеш грек, о безумне и несмислени чловеche. Защо са грещите по-славни ли от българете, за това ще речеш. Но ако те попитат отгде са грещите по-славни, как ще им отговориш? От учението.“

Паисий по свой път разбра и посочи ролята на предговора в структурата на произведението, във формирането на националната литература. Той го обвързва плътно със съдържанието на конкретната творба, с актуалните проблеми на съвременността. Затова възрожденският предговор се утвърди като своеобразна жанрова форма, чрез която автори и преводачи намират възможност, независимо от характера и предназначението на книгите си, да поговорят с читателя по въпроси, които живо го интересуват. Те насочват вниманието към духовното и политическото робство, към образованието и необходимостта от създаването на различни просветни и културни институти. Вълнуват ги проблемите на формиращия се национален език, на черковната борба, на възпитанието. И предисловието, особено преди появата на българския периодичен печат, често изпълнява функциите и на статия, достигаща по друг път до читателската публика.

Берон няма друга възможност да популяризира възгледите си за замяната на една образователна система с друга освен чрез предговора. И предисловието на „Рибния буквар“ (1824) се превръща в манифест на светското образование в България. Р. Попович се чувства задължен да вземе отношение към въпросите, които вълнуват българската интелигенция през 30-те години на XIX в. През 1837 г. той издава преводния си труд „Христонтия или благонаравие“ в обем от 321 страници Предговорът му „Камто любезните прочитатели“ е 110 страници, т. е. една трета от книгата. В него той дава пояснение на понятието „христонтия“, излага подбудите, които са го насочили към превода, посочва източниците, които е използвал. Р. Попович, образован учител и книжовник, запознат отлично с гръцката литература и култура, знае какво трябва да съдържа един предговор. Но той чувства необходимост да се отклони от „канона“, да „натовари“ предисловието от първите десетилетия на XIX в. с допълнителни журналистически функции. Като посочва някои принципи, с които трябва да се съобразява всеки преводач, Попович отбелязва: „Ами повече треба да гледа, който иска да превожда, да го изрече сладостно и каквото го иска свойствено и естествено отечественият наш язык или каквото ще го изрече един болгарин, догде не го е видял написано. Но и това не е голяма погрешка (макар и да е погрешка). Ами коя е нашата погрешка? — Нашата погрешка е голямата студеност към учението и великото небрежение, за да са просвещавани от книжното прочитание, от което произхожда невежество, глупавина и голямо потемнение на сичките добродетели.“ Намерен е повод да се излезе от шампата, да се заговори за проблеми, които вълнуват българското общество по това време. Вместо преводача на преден план излиза педагогът, общественикът, народоведът — енциклопедистът на Възражда-

нето. Саморазкрива се *личността*, която се стреми да въздействува върху гражданските и литературните критерии на читателя, да утвърди принципите на своето поколение, от името на което говори. В известни случаи заживява даже с мисълта, че е учител на цял народ. Но превърнала съзнателно предговора в социологически трактат, тази личност долавя това и намира за необходимо да се „извини“. „Много имам още да говоря — пише по този повод Р. Попович, — но понеже някои си да са предадат на писание не толкова подобни, а които са подобни, за да не претоварям твърде много това предисловие, а най-паче, понеже ми е словото на кам разумните и хитрите учения защитници, того ради... *оставям това и за друго време*“ (курс. м.). Очакваното „друго време“ ще дойде с появата на вестници и списания, на специализирани издания, на общокултурни институти, когато статията или беседата по конкретни литературни или политически въпроси ще „облекчат“ предговора от допълнителните му функции, ще му дадат възможност да получи друга тематична и жанрова насоченост.

Ако по някакъв каприз на времето от стогните издания до нас бяха достигнали само техните предисловия, те биха дали сравнително обективна представа за интересите, вкуса, културата, психологията на българина през Възраждането. Прави впечатление преди всичко богатата и разностранна тематика на възрожденския предговор. Тя е съобразена с формирането и утвърждаването на съзнание от нов тип, с включването на българската литература и култура в значително широки пространствени и духовни параметри. Разискват се проблемите на учебната литература — какви книги са необходими, как трябва да бъдат съставени, написани, преподавани. Математическите и естествените науки се утвърждават като „основният камък, ключът към благосъстоянието и оздравената бъднина на човешината“¹. Приоритетът, който налагат точните науки, се долавя в зараждащите се нови тенденции в учебната книжнина. Увеличава се издаването на учебници по аритметика, химия, физика, естествознание, в известни случаи преднамерено в предговорите им се омаловажава значението на хуманитарните дисциплини. „Образована Европа — пише предизвикателно Д. Енчев в предисловието към „Селско-ступанска и органическа химия“ (1871) — от давно време вече е оставила на старна сички *риторики, метафизики, итики* и тем подобни фантастически, неприложими в живота науки.“ Те не дават „нищо положително, нищо основно.“ „... Само изучаването на естествените науки, само реалните училища са нашето спасение и нашето бъдеще. . . Ще рече, ний отсега треба да уловим други път в народното ни образование.“ Въпреки абсолютизацията и ненужното противопоставяне на едни науки на други, изказани са перспективни становища, които намират широка аудитория посредством предговора.

Разисква се въпросът за изучаването на чужди езици — френски, немски, гръцки, — популяризира се спомоществателството като средство за масовизацията и социализацията на българската литература. Ратува се за демократизиране на просветата и културата. „Масата на народа — е повикът на възрожденския книжовник — трябва да ся просвети, ако искаме да сме народ между народите.“² С оглед на формиращото се национално съзнание се обръща особено внимание на българското историческо минало — идеализацията, романтичният подход в изясняването на събитията, в характеристиката на личности провокират душевността и вкуса на читателската аудитория.

През 60-те—70-те години се правят сериозни опити да се осмислят народното творчество и бит, да се набележи програма за тяхното проучване.

¹ Вж. предговора към „Космография. . .“ Превел Д. Енчев. . ., 1873.

² Вж. предговора към „Напредък. . . Напредване чрез прочитане. От А. С. Цанов. . . 1873“.

Предговорите към „Паметници на народното быта болгар“ (1861) на Л. Каравелов, „Народни песни македонски бугара“ (1860) на Ст. Веркович, „Български народни песни (1861) на Д. и К. Миладинови, „Български народен сборник“ (1872) на В. Чолаков изясняват методологически проблеми на фолклора и заедно със сериозни публикации от възрожденската периодика поставят основите на българската фолклористика. Каравелов, Миладинови, Веркович, Чолаков се открояват с високата си народоведческа и филологическа култура, дават сравнително точни характеристики на различни жанрови форми във фолклора, проникват в неговия идеен и художествен свят, подхождат към песните, преданията, бита с усета и критериите на призвани специалисти.

Значителна част от възрожденската книжнина е преводна или компилативна. Превеждат се учебници, научно-популярна, обществена, художествена литература от различни езици — руски, гръцки, сръбски, френски, немски, английски, италиански. Към превода се насочват книжовници с различни възможности и култура. Липсват регламентирани норми за достоверност и адаптация на превеждания текст. На страниците на периодичния печат започват полемики — каква трябва да бъде зависимостта между оригинал и превод, допустимо ли е и в каква степен побългаряването като литературно явление, какви чуждестранни произведения да се превеждат и т. н. Тези спорове се пренасят, а в известни случаи и решават в предговорите, тъй като много от разискваните въпроси се предопределят и налагат от непосредствения контакт на преводача с оригинала, от усилията му да го включи в друг национален контекст. „Който е цел първообразната книга — пише във връзка със затрудненията, които среща като преводач от английски на български американският мисионер д-р А. Лонг, — знае, че е доста мъчна за превеждане на друг някой език по причина на особенит слаг, по който е писана и многото собствени имена и пословици, които влязват в повестта. Затова ся постарях да употреба един прост слаг, съобразен с общогворимият език, и да не пожертвувам ясността на изражаването заради верността в буквалното превеждане. Гледах да дам на български разумът на списателя, а не толкова реч по реч да превеждам. Понеже е оскуден езикът от такъв вид списания, не ще бъде за чудение, ако не можех толкози ясно, колкото исках, да изразя някои си идеи, които досега не са доволно развити между простият народ, но пак ся трудих по всичко да направя книгата колкото е възможно понятна и разумителна за всички. Дали в това съм сполучил или не, само опитът ще покаже.“³

Адресатът, широката читателска аудитория интересуват всички преводачи и оригинални творци, издатели и книгоразпространители. Затова възрожденският книжовник се стреми към такъв слаг, към употребата на такива езикови форми и думи, чрез които наистина би направил чуждестранната творба „понятна и разумителна за всички“.

Неустановеността, липсата на единни граматически принципи във формиращия се книжовен български език се оказват от решаващо значение не само в областта на превода, но и в разностранната творческа практика на възрожденския писател. Неслучайно проблемите за езика се разглеждат в значителна част от възрожденските предговори. Те занимават дамаскинарите и Паисий, поставят се на публично обсъждане още в предисловието на първата печатна новобългарска книга — „Неделника“ (1806) на Софроний. Спори се за правописа и членната форма, за мястото на диалектите в единната езикова система, за принципи и отделни думи. Обособяват се различни школи, изказват се противоречиви мнения. Предговорите към „Болгарска граматика“ (1845), „Сокращение на священната история“ (1847), „Кратка священна история“ (1859) и др. потвърждават, че в дискусиите за националния книжовен

³ Вж. предговора към „Пътешественикът от този свят на онзи... 1866“.

език вземат участие не само филолози, но и учители, културни дейци без необходимата езиковедска подготовка. Всеки се чувства задължен да се изкаже, защото проблемите на езика са проблеми на обществото и културата и интересуват всички.

Всяко произведение е диалог на писателя или преводача с читателя. Предисловието е началото на този диалог. И от това, как той ще се поеме, какъв контакт ще се създаде между творец и възприемател, зависят до голяма степен съдбата, идейната и естетическата функционалност на обнародвания текст. Характерът и перипетиите на този диалог се определят обикновено още от първите думи, от обръщението. Понякога то се повтаря, многократната му употреба го шаблонизира, но в повечето случаи този шаблон е ангажиращ, в него се долавят откровеност и неподправено родолюбие.

Прави впечатление, че обръщенията в предговорите от 30-те—40-те години на XIX в. са недиференцирани. За автора или преводача читателят е единна, стабилна категория — „любезни единоплеменни читатели“⁴, „кам любезните прочитатели“⁵, „любезни мои читатели“⁶, „благолюбивий народе българский“⁷, „к читателем“⁸ и т. н. Липсата на диференциация в адресата обикновено се предопределя от общонационалния смисъл на проблемите в конкретното произведение. В „Царственик или история болгарская“ (1844) Хр. Павлович се обръща към *всички* („к едиnorodним моим болгаром“), защото историческото минало интересува всеки. Раковски онаславява предисловието към „Горский пътник“ (1857) „Предговор българскому народу“, защото към целия народ отправя той своя призив, на него посвещава революционната си поема:

Приими, любезни роде,
първий трудец сей!
Знак любовен нека бъде,
сърца ревност кто греи!

В много случаи обаче възприемането на читателя като единна категория се определя от други фактори — от унаследеното в мирогледа, бита, порядките, менталитета, от синкретизма в съзнанието, от липсата или оскъдността на институции с общокултурен или комуникативен характер. Това е валидно за първите десетилетия на XIX в. преди всичко, когато възприемателят на духовни ценности продължава да живее с патриархално-фолклорните представи на своите деди и бащи, да има еднакви или сходни критерии при оценката на явления, процеси, на произведения на литературата и изкуството. Естествено е в такъв случай обръщението в предговора да бъде насочено не към конкретна читателска категория, а към всички. Наистина през този период има българска интелигенция със солидно образование и култура. От тази интелигенция се формира школко-педагогическата, предлитературната генерация, чиито интереси и вкус са култивирани в друга интелектуална и обществена среда. Задачата на тази интелигенция е да създаде нов тип училище, нова литература, да подготви читатели с нови представи и критерии. Но тя разбира, че процесът на преустройство и обновление ще бъде противоречив и труден, че върху мирогледа и девствените понятия на българина трябва да се въздейства внимателно и настойчиво. Затова се съобразява не с *единичния*, духовно издигнатия,

⁴ Вж. предговора към „Краткое и ясное изложение. . . 1835“.

⁵ Вж. предговора към „Кратко начертание към всеобщата история. . . 1836“.

⁶ Вж. предговора към „Две советователни слова. . . 1845“.

⁷ Вж. предговора към „Общее землеописание. . . 1843“.

⁸ Вж. предговора към „Стихийная арифметика. . . 1843“.

а с масовия читател. Това се долавя като наложила се закономерност в предговора до 50-те години.

Чрез предисловието възрожденският книжовник се стреми да формира у читателя мироглед, подчинен на достиженията на научните знания. Този мироглед предопределя създаването на други принципи за възприемане на литературната творба, за изграждането на съвременен вкус на масовата читателска аудитория. Светското училище подпомага неговото създаване чрез буквара, читанката, учебника по история, география, естествознание, чрез „спомогателната литература“, четена от учениците, а в определени случаи и от техните родители. Обособява се читателска група с нови интереси и наклонности. Формирането на нейния вкус започва с диференцирането от народното творчество, с увлечение по точните науки; преминава през нравствено-сентименталното четиво, през еротичната лирика, за да достигне до „Горский път-ник“, до поезията на Каравелов и Ботев.

Но паралелно с изграждането на читателска категория със съвременен литературен вкус остава да съществува типът читател с фолклорно-патриархално съзнание. За преодоляването на това съзнание съдействуват периодичният печат, различни културни институти и не на последно място предговорът. В календарния текст към „Нова мода календар за 1857“ П. Р. Славейков тенденциозно отбелязва: „Известява се на българските учени, че има на български по-главната част на учебните книги, каквото календарчета, Бертолдовци, Веселушки и други таквизи пепелчуци лайнушки“ (с. 14). Славейков посочва ролята на т. нар. „народна литература“, която включва песнопойки, календари, забавни и нравствено-възпитателни книги, като етап в създаването на литературен вкус. Чрез нея именно, без да влиза във видима опозиция на фолклорното възприятие и патриархалния вкус на масовия читател, възрожденският книжовник намира средства за естественото изживяване на старото в съжителство и взаимодействие с новото. По такъв начин се създават предпоставки част от читателската категория с фолклорно-патриархални критерии постепенно да гравитира към групата със сравнително стабилни литературни възприятия.

Но въпреки появата на периодичния печат, на читалищата и на други институции тази категория остава. Тя е особено устойчива в селата и в затворените градски региони. С това се съобразяват българските книжовници и през 60-те—70-те години, когато паралелно с преводи като „Меропа“ на Волтер или „Разбойници“ на Шилер продължават да се търсят образци от „народната литература“ — „Многострадална Геновева“, „Бъднийт вечер на Коледа“... Някои от популяризаторите на подобен род книжнина, като С. С. Бобчев например, разбират, че тя е необходима само за определена читателска и слушателска аудитория и апелират за други критерии при нейната оценка, т. е. да не се „искат от *работническите* книги такива съвършенства, каквито могат да представят само книгите на опитните и учени издатели“⁹. Литературната и културната диференциация започва да се поставя в непосредствена зависимост от социалната — „народната литература“ получава ново, значително по-специализирано название — „работническа“.

С потребностите на различните читателски категории се съобразяват не само автори и преводачи със значителна литературна култура като С. С. Бобчев, но и книжовници, пътуващи книжари и просветни дейци като Матей Преображенски. Предговорът му към книгата „Приказки или нравоучителни примери“ (1872) е изповед на творец и общественик, който винаги има пред вид духовните потребности, интелектуалното ниво на народа. „Народът ни не е

⁹ Вж. предговора към „Съкратена османска история...“, 1871“.

стигнал йоще дотам — споделя, а същевременно и апелира той, — шото да разбира всичко, а иска онова, което е близо до неговия ум, което мяза на неговия живот и прч. С една дума, народът желае *книги като за себе си*, иска да прочита или да слуша, което разбира, а не големи хитрости: богословни и философии и чужди преводи, написани пословешки. . .“ (курс. м.). Разграничаването на критерии и предпочитания е регламентирано и чрез възрожденското предисловие. С него — е повикът на автори и преводачи — е необходимо да се съобразяват всички. Това не изключва, а предполага вискателност и принципност от страна на литературната интелигенция за създаване на стабилен художествен вкус, за намаляване дистанцията между различните читателски категории. И в тази насока приносът на възрожденското предисловие е значителен.

Съобразявайки се с един от основните и задължителни компоненти на фолклорното съзнание и вкус — убедеността за адекватната връзка или единство между литературен герой и действителна личност, между сюжетна ситуация и станало вече събитие — книжовникът обръща внимание на тази особеност още в предговора на художествената творба. Той знае, че преди да стигне до художествената условност, читателят на разказа, повестта или романа, както и слушателят на народна приказка или песен се интересува преди всичко от съдържанието. И първата задача на възрожденския писател е, без да внася смут във фолклорните представи на българина, да „пренесе“ *вратата* за действително станалото от народното творчество в литературата. Затова той подготвя читателя преди всичко чрез предисловието. Преводачът на „Наполеон Бонапарт. . . Драма в шест действия от А. Дюма“ (1850) Христати Драганов документира и „показва“ този процес сравнително точно. Предисловието на превода е озаглавено „Предговор или кратко обяснение за животът Наполеонов според редат на годините“. Задачата на въведението е пределно ясна — да се убеди читателят, че реалният факт, изложен в предговора, се покрива с художественител. „Нашата цел — доняснява преводачът — е в това *обяснение* работите, измежду които лежи голямо годишно простиране и приключенията да *приближиме и покажеме*. Но йоще за в следующее, думаме тука, как *сос тия обясненията* не ще всякой толкова знания да добие за историята Наполеонова, колкото би му требало, всяка реч да разумее каде тежи и каква е причината за ония работи или на изречението. Обаче това наше *обяснение* ще бъде само *додаток* — читателят да *облекчава*. И тогава, уверени сме, *кас с него* ще постигнат своята цел, по коя всякой ще се *облекчава*, за някои повече, а за някои — по-малко“ (курс. м.). Особено внимание в предговора на Хр. Драганов заслужават няколко момента. В духа на фолклорната традиция той иска да убеди читателя в исторически неоспоримото, станало в миналото. Долавя се обаче и стремежът на преводача за „пренагласа“ на съзнанието на масовия читател — насочване на критерия за достоверност от миналото към настоящето — „приключенията да *приближиме и покажеме*“. В зависимост от тази „пренагласа“ му се налага да *обяснява* и тези обяснения да се превърнат в *додатък*, т. е. в норматив, който да „облекчи“, да помогне на читателя да възприеме непредубедено зависимостта между история и литература, действителност и художествена абстракция.

Функциите на предговора при прехода от един тип възприятие към друг са *обяснителни, подготвителни*. Това доказват и предисловия към преводи като „Борис, първи християнски цар на българи“ (1858), „Велизарий“ (1844) и др., както и предговори към оригинални художествени произведения от 60-те години на XIX в. Интересна в тази насока е теоретико-подготвителната работа на Войников не само като автор на „Ръководство за словесност“ и на литературни и театрални рецензии, но и чрез с усет написаните предговори

към неговите драми. Той винаги се съобразява с културата и вкуса на масовия читател и зрител. Това трябва да се има винаги пред вид, за да се разберат и почувствуват смисълът и силата на драматургията му. Но при него е налице и нещо друго — стремеж да обогатява и усъвършенствува този вкус, без да се създават конфликтни ситуации между автор и зрител, сцена и театрална публика. В предговорите към „Райна княгиня“ (1866) и „Покръщение на Преславският двор“ (1868) той не говори за специфичните проблеми на драматургията и театъра, а намира за целесъобразно да предаде сюжета на драмите, и то като *историк*. Оказва се, че и през 60-те години във вкуса на масовия читател и зрител не са настъпили съществени промени, че той продължава да живее със своите фолклорни представи за достоверност. И в първите си драматургични творби Войников е принуден да се съобрази с това. Няколко години по-късно обаче той прави опит да провокира доверилия му се вече читател и зрител. И в предговора към „Велислава, българска княгиня“ (1870) започва да говори не като историк, за когото са важни фактите, имената, събитията преди всичко, а като *социолог*. Без да откъсва сюжета на драмата от историческите източници, Войников прави опит да изясни психологията на българина, като обяснява някои слабости в неговия характер в резултат на влияние, дошло „от византийската разкошна аристокрация“. Заедно със социолога, в предсловието заговарва *внимателно и художникът*. Той се „извинява“, че му се е наложило да прибегне до художествената условност, която в случая е твърде незначителна — свързана е *само* с името на един от героите. „Летописецът Пахимер — обяснява Войников — нарича Тертеровата дъщеря, която е glavно лице на тая ми драма, Ефросина, но в синодика на цар Борила с това име е забелязана първата жена на Светослава, син Тертеров. Същото ѝ име, като не е още открито, аз я назначих с името *Велислава*, както има и Борислава, едно, защото наименованието на Пахимера не е верно, и друго — името Ефросина ще звучи неприятно в българското ухо.“ Естествено е при такава солидна аргументация читателят да *прости волността* на Войников за допуснатата условност. Още повече, че той заменя едно име с друго и по патриотични съображения!

Спечелил доверието на зрителя, драматургът може вече да му заговори открито и без уговорки и за онова, за което го подготвя още чрез своите диалози. Една година след появата на „Велислава, българска княгиня“ излиза „Въцаряването на Крума Страшний“ (1871). Предговорът към тази драма заслужава специално внимание. „Като нашата стара история — обяснява вече *писателят*, а не историкът — днес за днес състои са от вълкашните дела на нашите прадеди, които чуждите летописци са *мимоходом* забележили, *тя не ни дава почти никакви сведения* за социалния живот на старите българи, както и вътрешното правление на тяхното царство. От това и съчинителят на една българска историческа драма е *принуден да измисли почти сичките характери или, ако познава, да следва по характеристикните свойства на днешните българи*, което би излязло никак по-съобразно с българския дух. Освен това, без интриги и любов не може да бъде, българският драматист *трябва тоже да ги измисли и скрои по себе си*, съобразно с историческите произшествия, от които той се възползува“ (курс. м.). Прикривайки се зад исторически и патриотически съображения за *подмяната само на едно име* във „Велислава“, Войников е предизвикателно откровен във „Въцаряването на Крума Страшний“. Предговорът му в тази драма е изцяло поднесен на проблема за художествената условност. Имената на героите вече не го интересуват. Той насочва вниманието на читателя и зрителя към нещо по-съществено, към сърцевината на художествената творба — претворяването на характери, обстоятелства, постъпки, *измислени или скроени* „съобразно историческите произшествия“. На преден

план излиза условността в богатите си превъплъщения. Читателят е *предупреден*, че ще се „срещне“ с герои, които трябва да преценява с други критерии, тъй като те влизат в открита, в конфликтна вече опозиция на онова, което до-тогава е възприемал за *единствено* вероятно и възможно. Така с основните и нови проблеми, които поставя, предговорът към „Въцаряването на Крума Страшний“ се превръща в програмен документ за литература и читател от друг тип. Това се потвърждава и от въздействието, което този предговор има не само върху читателя, но и върху някои възрожденски драматурзи.

През 1871 г., непосредствено след обнародването на „Въцаряването на Крума Страшний“, излиза драмата на Т. Станчев „Юстина“. Предговорът ѝ не само наподобва, а преповтаря, в основната си част *заимствува дословно* предисловието от драмата на Войников. Ето откъси от двата предговора:

Въцаряването на Крума Страшний

„Старата ни народна история може да бъде един от най-добрите извори за един романтически или драматически списател; тя му принося множество първообразни картини, собствени да бъдат изложени на сцена. . .

... Освен това, защото драма без интриги или любов не може да бъде, българският драматист трябва тоже да ги измисли и скрои по себе си, съобразно с историческите произшествия, от които той се възползува.“

Юстина

„Всяка една повест или история може да бъде един от най-добрите извори за един романтически или драматически списател, тя му принася множество първообразни картини, собствени да бъдат изложени на сцена. . .

... Освен това, защото драма без *интриги* или *любов* не може да бъде, то съчинителят трябва и тях да измисли и скрои по себе, съобразно с повестта, от която той са възползува.“

Независимо че е драматург с посредствени възможности, Т. Станчев също се съобразява с културата и вкуса на масовия читател и зрители. И когато авторитет като Войников прави решителен опит да въздейства върху характера на този вкус, той го подкрепя открито, възприемайки предговора към „Въцаряването на Крума Страшний“ и като свой. А през следващата 1872 г. в предисловието към драмата „Кардам Страшний“, в духа на оповестеното вече от Войников, Т. Станчев отбелязва, че „театралните представления. . . изобразяват живо човешките страсти.“

Чрез предговорите към оригиналните и преводните български драми и чрез други публикации се прави прелом в културата и вкуса на възрожденския зрители през 70-те години на XIX в. В предисловието към „Велизарий“ (1873) Т. Шишков напомня, че е настъпило време, когато театърът трябва да бъде не само *поучение*, но и *удоволствие*. М. Балабанов обръща внимание на „живостните впечатления“ от комедията на Молиер „Скъперникът“.¹⁰ Поставя се въпросът за съпреживяването и артистичното изпълнение, за театър от съвременен тип. И ако предговорът през 40-те—50-те години е трябвало да убеждава, да поддържа и не разколебава доверието между писател и читател, задачата на предисловието от края на шестото и през седмото десетилетие на XIX в. е да развива и извисява вкуса на този читател.

Диференциацията в тематиката на предговора през 60-те—70-те години е в зависимост от обособяването на проблемите в обществения живот, в литературата и културата. Върху формиращия се литературен вкус се въздейства многостранно — изясняват се основни въпроси, свързани с отношенията между творец и реципиент, разглеждат се специфични проблеми на литературата в теоретически, социологически и исторически план. Посочва се новият герой

¹⁰ Вж. предговора към „Скъперникът“. . . Побългарил М. Балабанов. . . , 1875“.

на художествената творба — трудовият представител на народа от града и селото,¹¹ който съзнателно се противопоставя на герои от класическата литература — „Илиада“, „Одисея“, „Енеида“. Читателят се подготвя за възприемане на нови жанрови форми, за замяната на едни образци с други. В предговора на „Ловчанският владика или бела на ловчанският сахатчия“ (1863) Т. Икономов намира за необходимо да отбележи, че комедията му е „едничко по рода си творение“ в българската литература. Той само насочва към една от разновидностите на драмата, без да изясни нейната специфика. Това прави няколко години по-късно Д. Войников в предисловието към „Криворазбраната цивилизация“ (1871). Но тъй като на масовия читател е все още трудно чрез художествения символ да разгадае идеята, намеренията, подтекста на писателя, той анализира и някои от основните образи на комедията — на Маргариди, Анка, Злата, Хаджи Коста и др.

Литературната култура на читателя трябва непрекъснато да се обогатява. И ако в началото на 60-те години той е знаел само основното, което разграничава комедията от историческата драма или трагедията, през 70-те години на XIX в. писателят се чувства задължен да го въведе в „тайните“ на жанра, да му представи този жанр в развитие. Затова, когато през 1873 г. издава по-българената комедия на Фонвизин „Недорасль“ под заглавие „Не ще може или Глезен Мирчо“, Т. Шишков пише фактически предговор не към конкретна комедия, а към комедията като жанр въобще. Той даже съзнава, че е написал не предговор, а встъпление по подобие на предговор — затова го озаглавява „Наместо предисловие“. Нещо повече. Убеден, че въвеждането му е добило характер на самостоятелна литературна публикация, той му поставя и подзаглавие — „Понятие за смешното и комическото или що е собствено комедия.“ Предоставена е възможност чрез изясняване на теоретическите постановки на жанра читателят с по-изискан литературен вкус сам да стигне до идеята, да разбере и почувствува образа, да се замисли върху композицията. И да оцени конкретната комедийна творба, като има пред вид историческото развитие на комедията като жанр и произведения на комедиографи като Молиер.

Предговорът — жанрово, идейно-тематично, стилово — се подчинява и изразява основните моменти и насоки във формирането на българската литература и книжнина през Възраждането. През първите десетилетия на XIX в., особено през третото и четвъртото, той е насочен изцяло към проблемите на училището и школната литература, към въпроси, свързани с изграждането на съзнание от нов тип. С оглед на това книжовникът се счита задължен да вземе отношение не само към проблематиката на предлаганата книга, но и към онова, което го вълнува като творец и общественик. Той говори за необходимостта от образование и просвета, за предназначението на българското училище, *напътствува*, а същевременно се *саморазкрива*. Многообразието, многофункционалността на предисловието са подчинени и на синкретизма на съзнанието, и на литературните и културните потребности на читателя. В книгата се търси отговор за *всичко*. Но тя не е в състояние да удовлетвори исканията и очакванията на масовата читателска публика. И за да не остане излъгана или разочарована, авторът или преводачът се стремят да задоволят нейния духовен глад отчасти чрез предисловието. Така се стига до съзнателни, в повечето случаи необходими отклонения, до аморфност в изложението и композицията, до „антипредговор“, т. е. до предисловие, нарушило основни принципи на тази оперативна жанрова форма. Типичен пример за такъв тип предисловие е предговорът на Р. Попович към „Христоития или благонравие“, за който стана вече дума.

¹¹ Вж. предговора към „Високи умни хитрости Бертолдови...“, 1853“.

Към края на 50-те години диференциацията в обществения, литературния, културния живот, в организацията и дейността на различни творчески и комуникативни институции дава отражение върху съдържанието и спецификата на предговора. Проявява се съзнателен стремеж да се ограничи многотемиято, а в зависимост от това и обемът, тъй като вкусът и критериите на читателя са вече други. „Почти рядко се намират хора да четат предисловието, както и предговорите — пише назидателно в предговора към „Начални алгебрически уроци“ (1859) Хр. Ваклидов. — За тая причина ще ся трудя, колкото е възможно, да не продължавам твърде“ (курс. м.). Ваклидов долавя характерна особеност и на предисловието, и на читателските изисквания в края на 50-те години на XIX в. — изминат е етапът на многофункционалния предговор, който задължава авторът да вземе отношение към различни въпроси, а в зависимост от това да разширява функциите, границите и обема на предисловието. И ако през 1837 г. към превода на „Христоия“ Р. Попович пише предговор от 110 страници, през 1854 г. чрез предговора си към „Басни“ той фактически отхвърля онова, с което е бил принуден да се съобразява през 30-те години и дава модел на предисловие от друг тип — кратко, синтетично и целенасочено, обвързано със съдържанието и задачите на конкретното издание.

През 60-те и особено през 70-те години предговорът има вече значително по-специализирани функции. Чрез него читателят получава по-богата информация за творческата история на произведението, за жанровата му характеристика, за неговия автор. Прави се опит предисловието да бъде изцяло *посредник* между творец и читател, необходим и неотделим елемент в структурата на творбата. Търси се модел и за специализиран, и за предговор с по-общ характер.

През 1863 г. Р. Жинзифов издава „Новобългарска сбирка“. Тя започва с предисловие, в което е отбелязано какво е включено в Сбирката, каква е нейната цел. Но освен този универсално осведомителен в изданието има още три предговора — един към преводните стихотворения на Шевченко, друг към превода на „Краледворска ръкопис“ и трети към превода на „Слово о полку Игореве“. Докато предназначението на първия предговор е да даде сведения за жизнения и творчески път на великия украински поет, в другите два се изнася информация за мистификацията на Ханка и за получавия международна известност паметник на древноруската литература, посочва се писаното за тях и т. н. В едно и също издание се наблюдават тенденции и за намиране на модел за предговор от нов тип, и за диференциация на този предговор в зависимост от съдържанието и предназначението на изданието. Предисловието към стихотворенията на Шевченко е отправено към онези читатели, които нямат необходимата литературна култура, но в замяна на това имат интерес към художественото четиво и по-специално към поезията. Това е масовата, постоянно променяща се читателска категория. Предговорът към „Краледворска ръкопис“ все още няма да я заинтригува и привлече — той е за читатели с *формиран* литературен вкус. Още по-специализирано е предисловието към превода на „Слово о полку Игореве“. В него заедно с данните от по-общ характер се правят паралели между отделни преводи на Словото, засягат се специфични проблеми на превода. То е за *елита* на литературната интелигенция, която има специални, в известна степен научни литературни и филологически интереси.

През 60-те—70-те години в предговора започват да се появяват оценки на писатели и специалисти за издаваното произведение. В предисловието на „Приключенията на Телемаха“ преводачът Н. Михайловски се позовава на мненията на Боало, Волтер, акад. Вилмен за романа на Фенелон, запознава

читателя с биографията на писателя. В преводни творби се поместват и чужди предговори — в повечето случаи от авторите на превежданата книга. В романа „Последните дни на Помпея“, издаден през 1870 г., преводачът Н. Михайловски разширява литературната култура на читателя чрез предговора на автора на творбата Е. Л. Булвер. Заговорва се компетентно за своеобразието на художественото произведение с историческа тематика, за жанровата специфика на романа, съсредоточил „около себе си сичките клонове на словесността, историята, философията, политиката“.

При жанровата еволюция на възрожденския предговор представители на интелигенцията „налучкват“ или се доближават до модел за предисловие още в края на 40-те и през 50-те години на XIX в. Това са преди всичко учители и книжовници, получили образование в Русия, Гърция или Западна Европа — Ив. Богоров¹², Н. Геров¹³, Ив. Момчилов¹⁴ и др. Контактът с чуждестранната литература и наука, проучването на конкретни произведения и на техните предговори дават отражение върху структурата и жанровите особености на българското предисловие още пред първите етапи от неговото формиране. Но то получава известна тематична и структурна стабилност едва от 60-те години на XIX в., когато не малочислена, а значителна част от българските писатели и книжовници схващат функциите му в контекста и жанра на отделното произведение. Неслучайно от 60-те години зачестяват наслови като: „Вместо предговор“, „Наместо предисловие“, „Като предговор“, „Няколко думи за предговор“. Предисловието към „Изгубена Станка“ например се състои от две тематично и структурно обособени части. Първата изпълнява функциите на истинско предисловие, втората може да бъде „откъсната“ от изданието и да се появи на страниците на някое периодично издание. В първата, същинската част на предговора, се проследява творческата история на повестта, посочва се зависимостта между сюжет и съвременна действителност. Но авторът иска да постави проблеми, излизащи извън задачите на предговора. И за да не влезе в противоречие със собствените си разбирания за предисловието, той го озаглавява „Вместо предговор“, като прави следните уговорки: „... Тук аз ще поговоря нещо относително върху днешното положение на българската книжовност и нека ми е простено да си кажа мнението накъсо и колкото съм отбрал за това дело“ (курс. м.).

При развитието и жанровото обособяване на възрожденския предговор известни негови компоненти и особености (многоетимие, аморфност, дидактизъм) отпадат или се редуцират, други се утвърждават и определят неговата същностна характеристика. Свързан с атмосферата на творбата и динамиката на епохата, у него са особено силни уталитаристичните функции, чувството за дълг, стремежът да се поддържа откровен диалог между книжовник и читател. Долавя се присъствието на личността с нейните пориви и трагизъм, с обществена и творческа ѝ заангажираност. И с канонизирането ѝ задължение да взема отношение към проблемите на българския език независимо от нейното образование, култура и наклонности. „У нас е влязло в обичай — пише по този повод П. Оджаков — да ся говори в предисловията и за българският език и правописание и това си има естествената причина, особено когато нашият книжовник език не е стиснат още в определени граматически правила.“¹⁵

Идейно-тематичният модел на възрожденския предговор, съобразен с особеностите му през отделните периоди, със структурата и спецификата му в цялост, може да бъде представен в следната схема: обръщение към чита-

¹² Вж. предговора към „Първичка българска словница...“, 1848“.

¹³ Вж. предговора към „Извод от физика...“, 1849“.

¹⁴ Вж. предговора към „Писменица на славянския език...“, 1847“.

¹⁵ Вж. предговора към „Наука за песнотворството и стихотворството...“, 1871“.

теля; подтици, които са накарали книжовника да се залови за перото; данни за издаваната книга; призови за образование и просвета; отношение към проблемите на българския книжовен език; извинение за допуснати грешки и за дързостта на автора на предисловието да се нарече книжовник; молба изданието да се приеме като израз на родолюбие; обещание, че ако то се посрещне радушно от читателя, неговият автор или преводач ще се заемат с усърдие с нов книжовен труд.

Невинаги всички от посочените компоненти „присъствуват“ или следват последователността в посочената схема. В случая става въпрос за най-общ модел за закономерности в развитието на конкретна жанрова форма, за типични нейни особености, които се изявяват по различен начин в зависимост от характера, културата, наклонностите на автора, от времето и облика на изданието, от неговия адресат. Защото колкото и общи моменти да откриваме в предговорите към отделните издания, те се разграничават, в определени случаи влизат в опозиция един на друг. Това дава възможност да се класифицират тематично и жанрово, да се посочат трансформациите им в рамките на жанра и извън него.

Възрожденският предговор се родее с публицистиката, научното изследване, есето, с лирическата изповед. В зависимост от това понякога той има характер на отворено писмо или обръщение, на автобиография или биография. Обикновено предговорът е в немерена реч. Понякога обаче е написан в стихове. Тези стихове са наивни и шаблонни, в тях липсва поезия. Но задачата им е преди всичко рекламна — да насочват вниманието на масовия читател, който има афинитет към стиха, към предлаганото издание:

„Ей, читатели любезни,
книжка вам още една,
пълна с случки интересни,
прикаска трогателна.“¹⁶

Рекламният характер на тези предговори е изразен категорично в акростиховете към някои от тях. Акростихът към стихосбирката „Гусли с песни от Никола Живкова“ (1872) е показателен: „Купете ми гуслата.“

Понякога стихотворният предговор изпълнява функциите на посвещение, какъвто е случаят с акростиха към „Показалец“ (1859): „Николаю Миронову. Раковски.“

При утвърдилата се диференциация на проблемите предговорът запазва ярко изявените си обществени характеристики. Напиращият граждански патос, актуалността и непосредствеността включват читателя в света на автора, преди още да е прочел неговата книга. Възрожденският книжовник и общественик Ат. Илиев до такава степен е увлечен от поемата на Раковски „Горският пътник“, че „научава науст много страници, особено предговора“¹⁷.

В навечерието на Априлското въстание печатницата на Каравелов в Бургас издава книгата на Ат. Чернев „Русчушките тъмници или българската революция на 1867 година“ (1876). Излязла в момент на съдбоносни политически събития, книгата привлича вниманието още с предговора си. Написан в бояк политически дух, свързан с тематиката и идеите на произведението, по съдържание и форма този предговор наподобява издадените позиви по време на Априлското въстание. По подобие на Паисиевото, на Беровото от „Рибния буквар“ или на „Филологическо предизвестие“ от „Българска граматика“ на Неофит Рилски това предисловие може да се обособи и да съществува като самостоятелна „литературна единица“ извън и независимо от

¹⁶ Вж. предговора към „Историята на Геновеа...“, 1872“.

¹⁷ Спомени на Атанаса Т. Илиев. С., 1926, с. 57.

произведението. Политизирането и социализирането на предговора създава предпоставки при особени обществени и културни ситуации той да има значително по-широки функции и въздействие, по-самостоятелен характер, отколкото има като „спомогателен текст“ в контекста на конкретното издание.

В известни случаи предисловието предопределя популярността и съдбата на книгата, нейното възприемане и адаптация. То обаче (и не само възрожденското!), както вече посочихме, не е познато на по-широк кръг читатели, не е проучено, не се взема под внимание при изследване на учебната книжнина, на литературната критика, теория и история, на преводите, на читателския вкус при проучването на въпроси от методологически, народоведчески и друг характер.

Възрожденският предговор трябва да се изследва и в национален, и в балкански и европейски план. В него ще се открият идентични моменти и проблеми с предисловието на руската, гръцката и на някои други литератури, ще се открие самобитното с оглед на тематика, идеи, жанрово своеобразие и дух.

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ В МОИТЕ СПОМЕНИ

ЗДРАВКО ПЕТРОВ

Когато се запознах с него (това стана във фойето на Народния театър), той беше вече в напреднала възраст. Времето го беше лишило от литературното му обкръжение, беше се превърнал в някакъв крал, отдавна изгубил кралството си, дворцовата си позлата, критическия си чертог. Владимир Василев се движеше по една и съща траектория: бавно и старчески неизменно по улица „Васил Коларов“ по посока на ул. „Цар Борис“, където живееше твърде самотно. Той беше изгубил незаменимата си житейска спътница Цвета (всеки ден ходеше на гроба ѝ). Когато съм бил у тях, съм виждал портрета ѝ в работния му кабинет, който се отличаваше със своя артистичен безпорядък, с разпилени книги и ръкописи и със своя пепелник с току-що угасени цигари. Вл. Василев понякога ни питаше дали познаваме покойната му жена и очите му по старчески се насълзяваха.

Квартирата му беше най-вече самотна и самотата му беше най-честа гостенка. Веднъж видях у тях д-р Найден Найденов, племенника на Яворов, но съм чувал, че го посещават и някои от сътрудниците на сп. „Златорог“. Един Н. Фурнаджиев до последния ден на живота си говореше хубаво за Вл. Василев, макар че Фурнаджиев бе, както е известно, по убеждения антифашист и комунист.

Блага Димитрова и Йордан Василев в книгата си „Дни черни и бели“ рисуват с известна меланхолия образа на стария литератор, някогашния крал, който вече е изгубил част от своето войнство, от своя критически престиж, изгубил е своето време:

„По улица „Васил Коларов“, същата „Солунска“, по която е минавал цял живот, пристъпва стар човек. Мека шапка, забравила някогашния си шик, носи върху корделата си точно отпред едно мазно петно. На ъгъла с „Ангел Кънчев“, при градинката на „Такев“, той спира пред будката и посяга към вестник.

Кой от вестниците да вземеш? — Все едно. Сега, когато си пред прага на 80-те, разбираш, че всичко минава. Как се свиваше сърцето ти всяка заран при виковите на вестникопродавците...

А ето сега — утихнаха бурите, можеш спокойно да вземеш „Литературен фронт“, вече все по-рядко те споменават. Ти не съществуваш. И почти съжаляваш, че не си удостоен нито с ругатня, нито с некролог. Цял живот пропиля в безплодни разпри и ядове, но не намери време поне да събереш написаното от тебе в една книга.

Нищо ли няма да оставиш след себе си?“

И аз съм запомнил Владимир Василев, когато беше изгубил критическата си пика. А имаше времена, когато той редовно печаташе в „Изгрев“ и

в „Литературен фронт“. Във вестника на СБП с голямо внимание следяха неговите критически статии даже когато пишеше за романа „Мъжество“ на В. Кетлинская. Да не говорим за неговите статии за Й. Йовков и Кръстьо Сарафов във в. „Изгрев“. Но дългото му непечатане, неиздаването на книги, атмосферата на злоби и омрази го бяха превърнали в мит. Нашето поколение критици,минало през школата на марксизма, въпреки идеологическите различия с него се респектирало от любовта му към литературата, от беззаветното ѝ служене, от познанството му с Яворов, от обстоятелството, че той е дал път в своето списание на много големи български писатели.

Митът Владимир Василев ще се разпадне в тоя момент, когато го видим напечатан в отделна книга (както стана и със Сирак Скитник) и когато тая книга попадне в ръцете на по-младите поколения. Тогава нещата ще се вмести в своята историко-литературна рамка, ще се намери мястото на Вл. Василев в поредицата от български критици, ще се види, че неговият критически метод има силни и слаби страни. Ще стане ясно за какво е воювал толкова години, че в някои сложни години за България той е задълбочил някои от слабостите на „Мисъл“, че и при него има бариера между творчество и граждански живот, че не е оценил по достойнство някои крупни граждански дарования в нашата поезия, че някои е отрекъл, а други не е забелязал. Тогава ще се внесе яснота по тия неща, ще се избегне митологизирането, ще престанат естетическите и критическите спекулации, излишните литературнокритически боеве около делото на „Златорог“, което един ден неминуемо ще получи своята зряла оценка, извън злостата на деня, извън пристрастията на съвременниците, както се изразяват някои. Днес „Златорог“ е наше литературно-художествено наследство, което трябва да се преценява. Само тогава с течение на времето ще престанат да се слагат сантиментални тонове върху неговия образ, който ще получи по-реалните си литературно-исторически контури, строгата си рамка.

В ония години, когато аз го познавах от ресторанта на СБП, на масата му най-често седяха д-р Д. Стоевски, Дора Габе, Блага Димитрова. Той винаги вземаше точно определено място на масата. И, както се изрази в едно писмо до мен, сам се сравняваше с героя на Йордан Йовков „Калмука“. Вл. Василев не обичаше да разправя спомени. Той трудно щеше да напише литературни мемоари, както не написа и Михаил Арнаудов. Василев не беше устроен за спомени, той беше типичен критик, който живее с текущата минута в литературата. Вл. Василев и на тия години обичаше да прелиства списания, да „лови“ млади имена (както някога е правил), преглеждаше най-вече списанията отзад-напред. Него го интересуваше преди всичко рецензентския апарат на списанията, какви млади имена се проявяват в критиката, как пишат, каква е тяхната „микроестетика“. При последната ми среща с него (на тая среща присъствува и Стоян Илиев) той похвали критическите портрет на Юлия Кръстева за Блага Димитрова. Той каза: „Личи, че е пипала фина женска ръка.“ Той беше добронамерен към всяка поетическа и критическа проява. Свидетел съм как възторжено поздрави Г. Джагаров за едно негово стихотворение. По стар навик Василев продължаваше да търси „творчески темперамент“ в изкуството, в критиката. С него почти никога не съм говорил по методологически въпроси на критиката, но в края на живота си казваше, че с течение на времето се убеждава, че критиката е повече изкуство, отколкото наука...

За хубаво или за лошо, той беше верен на своите естетически убеждения. Но и лесно отхвърляше естетическите предразсъдъци у себе си, не беше фанатик на собствените си убеждения. Свидетелство за това е критическата му дейност след Девети септември. Като се разгледа тая дейност по-внимателно, не може да не се види демонстрацията на нов критически метод у стария кри-

тик, един подмладен от новото време Владимир Василев, който е вече в състояние да оцени от историческа и социологична гледна точка редица прояви на литературата.

В ония години всяка нова статия на Вл. Василев се посрещаше с интерес. Тя съдържаше действително нещо ново, и то не само като критически трепет, но и в методологическо отношение. Ярка илюстрация на новите възможности на критика (тук възрастта няма никакво значение) беше статията му „С най-пламенните български песни — Ботевите“. Тая статия Вл. Василев беше писал пет месеца, беше я „изпипвал“, „пилил“, както е свойствено за него. Обаче той я беше „пилил“ не по златорожки. Тя не се отличавахе с паркетен гланц, а с едно строго реалистично обяснение на Христо Ботев, обяснение, до което не се домогна един силен критически талант като проф. Боян Пенев в няколкото си статии за творчеството на Христо Ботев. При Боян Пенев има някои абстрактни критически образи. Някои места от критическата статия на Василев будеха направо възторг:

„Ботев е Орловото гнездо на нашата поезия. От нея се откриват такива далечини към миналото — и безкрайно в бъдещето. Защото Ботев не принадлежи на своето време. Той принадлежи на всяко време, в което се ражда един нов свят.“ Или:

„И ако някой някога забрави, че е българин, и идейният му компас заиграе по чужди меридиани, нека се обърне назад, там, дето гори най-ярката, неугасима звезда на българското небе — Ботевата!“

Тоя край на критическата статия „С най-пламенните български песни — Ботевите“, направи в ония години особено силно впечатление. Статията предизвика фурор. Всички завидяхме на тоя седемдесетгодишен критик, който от висотата на своята възраст имаше толкова младо сърце и произнесе такива вдъхновени думи по адрес на вечно младата Ботева лирика, която някога Боян Пенев в момент на критически екстаз нарече „живата вода на нашата поезия“.

Тая статия между другото блестеше и със своя историзъм, нещо, което не беше много свойствено на младия Владимир Василев. (Спомнете си колко безплътна беше неговата статия за Димчо Дебелянов, лишена от историческа „подплата“, през 30-те години). Тогава той беше в плен на импресионизма, малко го интересуваха мемоарните източници: документи, писма, спомени. А сега статията му изобилствуваше от изворова база. Тя свидетелствуваше, че той е усвоил (колкото и това да звучи парадоксално!) марксистическия метод в критиката. В ония години историзмът, новият подход в историята даде плод в романите на Д. Димов и Д. Талев.

Пред мен един естет като Кирил Кръстев е казвал, че повече харесва новите критически прояви на Вл. Василев, отколкото старите. И действително някогашните му статии принадлежат на едно отдалечено от нас време: свързано с деветоюнската България, с фашистката диктатура, с борбите на работническата класа, със създаването на фронта на работническата литература. С литература, която има за свои предтечи гражданските стихове на Хайне и Некрасов, поетиката на Маяковски, огнения патос на Смирненски, зигзагообразния път на един Гео Милев. На тая литература остана чужд Вл. Василев дълги години, тя отпадна от критическия му поглед и това вече съставлява крупния минус на неговата критическа дейност. Всичко това го прави противоречива фигура. От една страна, той не приема марксистическата естетика, но вкусът му на голям критик му подсказва къде се намират естетическите ценности. Той не можа да оцени в младостта си художествения талант на Смирненски, но на стари години намери доблестта да признае своята грешка, да ревизира своите естетически схващания по тоя въпрос. През 1963 г. Вл. Васи-

лев писа: „... . Преди четиридесет години в една по-обща статия аз го оспорих, макар да го отделях от другите му съвременници. Сега виждам: непрекъснато въвличан в литературни разпри, не съм могъл на времето да оценя поетическата стойност на първата му стихосбирка „Да бъде ден!“, нито значението на Смирненски като създател на социалистическия реализъм у нас — явна грешка. Не се стеснявам да кажа това.“

Ето това преди двадесетина години заяви Владимир Василев черно на бяло. Той призна недооценката си на Христо Смирненски и социалистическия реализъм като нов метод в нашата литература. Самият факт вече прави не само чест на критическото му перо (което винаги е било остро и полемично пристрастно), но говори колко много се е наложил социалистическият реализъм в съзнанието на съвременниците, че е изминал свой убедителен исторически път от онова време, когато Вл. Василев написа статията „Между сектантството и демагогията“. Новото направление в литературата, свързано със социалистическите революционни факти в буржоазната действителност, си е пробило вече път, наложило е вече исторически своята поетика и стилистика. Един умен критик като Вл. Василев не може да не държи сметка за фактите. Още повече, че той като критик никога не е бягал от реализма в изкуството. Но неговото класово зрение му пречеше да види в ония години възхода на един такъв пролетарски талант като Христо Смирненски, който вече чертаеше нова линия в нашата поезия, проправяше пътя на социални творци като Асен Разцветников, Н. Фурнаджиев, Ангел Каралийчев, Христо Радевски, Младен Исаев и др. Но Вл. Василев не прояви в ония години идейна и естетическа широта. Той трябваше като Шалда в Чехия да благослови новото естетическо направление. Той научи някои неща пост фактум от историята. Но някоя вече нови статии подсказваха, че е способен за идейно и естетическо превъоръжаване, че може да излекува очите си от критическата слепота, проявена в предишните години. В това отношение нему не липсваше доблестта и проникновеността на критическия талант.

* * *

Оценката на сп. „Златорог“ и критическата дейност на неговия главен редактор е една отговорна критическа задача. За съжаление тая задача до ден днешен не е изпълнена като цяло от нашата литературна критика.

Днес имаме възможността да разгледаме в зряла, критическа светлина литературното дело на Владимир Василев, което никак не е малко. За Вл. Василев ще съдим не по неговите статии, а по това, което направи в „Златорог“.

Не се наемам тук да правя цялостна преценка на идеологическата, и естетическата линия на сп. „Златорог“, която обхваща двадесет и три годишнини. Говорейки за сп. „Мисъл“ ние не можем да го отъждествим с главния му редактор — д-р Кр. Кръстев, но при Владимир Василев имаме едно сливане на естетическата платформа на списанието с личността на главния редактор. През тия двадесет и три години, съдбоносни за българското общество и литературата му, неизменно на капитанския мост на това най-солидно издание на българската буржоазия е стоял Вл. Василев. Един човек, който нямаше никакви научни титли, нямаше достъп в университетските аули, но имаше почти безпогрешен литературен вкус, деликатната направа да открива кое е изкуство и кое не е изкуство. Но той като всеки голям естет си има и прегрешенията. По думите на Никола Фурнаджиев той е обичал да кокетира с литературната младеж, но, общо взето, е бил много строг критик, дори безпошаден. От самия Вл. Василев съм чувал, че някакъв отчаян графоман, който не е могъл да си извоюва местенце на страниците на реномираното списание, даже е предложил

да си плати сантиметър по сантиметър за евентуалното напечатване на стихотворението му. Владимир Василев не се е съгласил. В това отношение е бил безпоशाден, не е правел естетически компромиси. При никакви обстоятелства той няма да напечата стихове и на литературни дворцови дами. Един Д. Б. Митов в „Литературен глас“ печата творби на Тодор Павлов и на Камен Бранник (Д-р П. Костов), на комунисти и анархисти, на дворцови съветници. Но Вл. Василев няма да направи компромис в това отношение. Макар че на страниците на списанието се промъкват силуетите и на по-едри реакционери в литературата като Й. Бадев, който последователно воюваше срещу марксистическата естетика, срещу хората на левия литературен фронт в продължение на десетилетия. При Вл. Василев наред с високите естетически качества на критическия му дух има някакъв консерватизъм, страх от революционно жило в литературата, борческата поезия той свързва с отблъскващата идейна плакатност. А не забелязва, че някои майстори на четката в пролетарския лагер бърже се освобождават от външните атрибути на декларативната поезия и намират свой самобитен път. Не му е простено да не забележи развитието на един Христ Радевски, на Младен Исаев, на Георги Караславов, които през втората половина на 30-те години узряват като художници. А той би трябвало да ги привлече, ако у него нямаше вродена боязън от революционната линия в литературата. Той сякаш се страхува от гражданите-поети, тия, които открито воюват в художественото творчество за своите комунистически идеи, които не се срамуват да се смятат глашатая на комунистическата правда. За съжаление Вл. Василев не подаде ръка на левите сили в литературата, а със страст, заслужаваща по друга участ, твърде много воюва с Тодор Павлов в своята шумна полемика „Бараж от литературни формули“. Вярно е, че Василев през 20-те години подаде ръка на бившите сътрудници на сп. „Нов път“ в един момент, когато у тях беше настъпил естетически и граждански смут. Атмосферата около сп. „Златорог“ не бе най-подходящата за тия съкрушени донкихотовци, които възпява някога така вдъхновено кървавите пламъци на Септемврийското въстание. Н. Фурнаджиев най-добре изрази в стихотворението си „Поет“ как се чувства сред господата. . .

Има нещо душно сред новото обкръжение на Фурнаджиев, той не е поет, роден чиновнически да служи под сивото небе на царство България, а да възпява черни кобили и кървави сватби. И Ас. Разцветников стана твърде хрисим на страниците на сп. „Златорог“, ловко подмамен от сирените на естетическия формализъм, ако искаме да си послужим с тоя термин на Тодор Павлов. И Ангел Каралийчев не е вече това, което беше някога, когато ни омагьоса с импресиите си от „Ръж“. Макар че тук написа забележителни разкази от рода на „Орли“, един разказ, преливащ от еротика и жизненост.

Сп. „Златорог“ като всяка затворена естетическа формация има своите сили и слаби страни. От една страна, то не печаташе някои нахални графомани, а, от друга страна, твърде високи стени издигна за някои безсъмнени литературни таланти, които зреят в редиците на пролетарската литература. Вярно е, че тук печатат младите Богомил Райнов и Александър Геров, но същевременно на страниците на същото литературно издание социално агонизира в поезията Александър Вутимски, който започва със социални нотки в поезията си, за да се затвори в „Сатурновия пръстен“ на едно сложно, противоречиво развитие. В списанието печаташе и Славчо Красински. Неговите звучни есениновски интонации дават живот на сп. „Златорог“, но остава като скъп спомен бунтарството на стихосбирката „Вистрел“, сътворена под знака на една вечно красива комсомолска муза. Владимир Василев дава приют на много млади дарования, но сякаш е неспособен да ги ръководи или по точно те изпадат в кърсокак. . .

Колкото да не е по вкуса ни като цяло сп. „Златорог“ и неговата естетическа линия, не може да отречем, че на страниците на това издание блесят с авторски текстове едни от най-големите български писатели. Това е един неопровержим факт, който беше отбелязан даже от Тодор Павлов в известната му статия преди Девети септември „Позицията на Златорог“, и то в момент на полемична нагорещеност. Всичко това не ни дава право с бърз замах на перото да отречем тоя крупен художествен и издателски факт. Сп. „Златорог“ живее в съзнанието на тия, които са го прелиствали (както живеят „Мисъл“, „Хиперион“), които са чели в него стихове и разкази на Й. Йовков и Г. П. Стаматов, Багряна и Асен Разцветников. Тук се появяват младите Емилиан Станев и Стоян Ц. Даскалов. . .

Почти цялата нова литература минава през колоните на това нещо редактирано от Владимир Василев литературно издание. В него той прояви вкус и редакторска вещина, способности да събира таланти от „ляво“ и от „дясно“. Бившите сътрудници на сп. „Нов път“ преливат още през 20-те години млада, свежа кръв на списанието. Но трябва да се прави разлика от сп. „Златорог“ през 20-те и 30-те години. През 20-те години на страниците на списанието се появяват няколко ярки критически статии, излезли от перото на Боян Пенев. Подобни статии вече не се появяват през 30-те и 40-те години. Остава само Вл. Василев, който опитно владее рапирата на литературната полемика и изкуството на филигранната критическа дейност. Но Василев като цяло няма подготовката на Боян Пенев, неговия голям литературно-исторически кръгозор, филологизма му, критическия му дух.

Боян Пенев владее и чужди литератури, има големи ламтежи на духа. Той е в състояние да напише монографично изследване за Лудвиг Ван Бетовен, а кой критик сега може да си позволи подобна духовна дързост?

Върху плещите на Вл. Василев пада тежката задача да продължи при новите условия линията, която идва от Пенчо Славейков, д-р Кр. Кръстев и Боян Пенев в нашата критика. Тая линия, както е известно, си има силни и слаби страни. Досега ние нямаме оригинален критик като Пенчо Славейков, чиято есенцистична стихия ни приобщи към големите имена на европейската литература. Той ни завеща образци на българска есеистика. Образите на Гьоте и Хайне, Уланд и Ленау живеят в нашето съзнание благодарение на неговите интерпретации. Славейков даде нов тласък на възрожденския дух на българската литература, на героичния ѝ патос. Той възкреси в своите словесни творения блясъка на българския национален бит, мистерията на българската народна балада. Макар че естетически отрече линията на Вазов, той в действителност е един европеизиран Вазов. И това П. Славейков върши, без да го съзнава. Като естет-критик той писа срещу вазовската линия, а като поет отчасти следва традицията, на която първожрец е народният ни поет.

П. Славейков написа хубави лирични стихове, много балади, но някои от тях се отличават със студено вялостество (нещо, което забеляза още Гео Милев навремето), мраморно вдъхновение. Но в най-добрите му творби диша българският живот, блесят вечните български национални краски. Уводът на „Кървава песен“ е повече от дивен. А да не говорим за неговите балади и поеми, които са христоматийно богатство. Но същевременно у Пенчо Славейков се забелязва една линия на затваряне на художника в „кула от слонова кост“, макар че иначе не приема символизма (по своему символизма отрече и Иван Вазов), при него започва да взема връх едно схващане за поставяне на твореца над масата. Тук-там започват да се проявяват ницшеански нотки. Но като цяло при него има повече ницшеанска поза. Като критик той заклеява „овчарските дивотии“ на Захари Стоянов, не вижда в перспектива стойностите, прави твърде формален естетически анализ на най-голямата българска балада

„Хаджи Димитър“. Голямата сянка на Пенчо Славейков пада над естетиката на сп. „Мисъл“ и на кръга около това издание. В това отношение не прави изключение и д-р Кръстев, който в действителност е принуден да свири „втора цигулка“ в сравнение с Пенчо Славейков, който се отличава със своя агресивен дух. Може да се каже, че в известен смисъл д-р Кръстев и Боян Пенев следват естетическите завети на Пенчо Славейков, неговия критически катехизис. Неговата властна фигура налага поклонници и адепти.

Владимир Василев започва като защитник на Вазовия реализъм, утвърждава в млади години голямото име на Вазов, но няма как да избяга от импониращата фигура на Пенчо Славейков, която по своя своеобразен мащаб не е повторена в нашата култура. Такъв писател като него е роден за духовен вожд.

Създавайки в началото на 20-те години сп. „Златорог“, като цяло Вл. Василев не може да избяга от призрака на сп. „Мисъл“, макар че то като издание е твърде еkleктично (също така и сп. „Златорог“ е еkleктично в сравнение със списанието, редактирано от д-р Кръстев). Вл. Василев е по-малко безкомпромисен, в своя критически букет той иска да има повече и разнообразни литературни цветя. Той няма да нахока Елин Пелин (макар че нашият класик не се появява нито веднъж на страниците на списанието), а ще се стреми да приобщава млади хора. В това отношение той е една литературна Цирцея. Когато човек види Владимир Василев на снимка (или особено ако го познава в живота), никога не може да предполага, че зад тая добродушна, даже благодушна фигура се крие естетически диктатор. (По думите на сътрудници на сп. „Златорог“ в редица случаи той е обичал да се налага, макар че своето естетическо мнение е умеед да обвива в една учтива форма.) Вл. Василев няма собствени критически идеи в сравнение с Пенчо Славейков и д-р Кр. Кръстев, но той е много естетически гъвкав, умее да работи с имена като Багряна и Вутимски. Когато види в левия лагер талантиливи хора, той е готов да ги прокара по моста, който води към „Златорог“ и официалното признание.

Не едно име се е поддало на това изкушение. В това отношение ние нямаме подобен художествен меценат, човек, който е не само тънък естет и полемист, но и отличен организатор и литературен политик. Тая негова черта е изтъкната навремето даже и от Тодор Павлов, който като цяло оспори естетическата линия на сп. „Златорог“, воюваше срещу неговия редактор до края на живота си.

Вл. Василев не е човек на естетиката, на философската мисъл. В своето списание случайно печата статии по философия, да не говорим за статии по философия на историята (в това отношение сп. „Златорог“ има мизерно съдържание в сравнение със сп. „Философски преглед“), по гносеология. На страниците на „Златорог“ не избухват спорове по идеологически въпроси. Всичко това предава известна стерилност в проблематиката на сп. „Златорог“. Фонът на 20-те и 30-те години у нас и Европа е много бурен, за да бъде вменен в рамките на едно естетизирано издание, където се подвизават само хората от „острова на блажените“. Проф. Д. Михалчев събира в своето списание „Философски преглед“ хора от най-различни бои и идейни сортове. На страниците му може да срещнеш парламентаристи и антипарламентаристи. Михалчев печата студии на религиозни мислители и на атеисти, на убедени антифашисти и демократи, на свободни есенцистични духове. Тук могат да се забележат имената на авторитетни професори като П. Бицили, който е сътрудник и на европейски издания. Въобще картината на сп. „Философски преглед“ е по-пъстра в сравнение със сп. „Златорог“. Сп. „Златорог“ е по-дестилирано, не е идейна лаборатория, в известен смисъл стои настрана от някои идейни веяния на времето. А следвоенните години не са някаква „Блажена Аркадия“ в областта на идеологията. Тогава Европа и България са опитно поле на авторитарни идеи, на-

шата нация се разпада решително на две непримирими половини (събитията от 1923 и 1925 г.), демокрацията агонизира в Италия и Германия, появява се зловещата свастика. И литературата не може да бъде неутрална. Тя не може да се обгради от живота, както иска да направи това Владимир Василев. Той иска да стои „над битките“, над пожарищата на приближаващата Втора световна война. Литературата трябва да бъде разглеждана отсега нататък само в аспектите на антивоенната борба, борбата срещу надигания се фашизъм, защитата на СССР. Колкото да се стараят някои, не могат да избягат от този триъгълник. Всяко бягство ще бъде за сметка на бягството от „отговорните задачи на века“, както някога се изразяваше Георги Бакалов. Максим Горки обичаше да казва, „че по време на война естетизмът граничи с цинизъм“. Рамарк заклеими Първата световна война в своите романи, Андре Малро е делегат на Първия конгрес на съветските писатели и се бие в защита на републиканското въздушно пространство в Испания, Ромен Ролан и Анри Барбюс развиват трескава антифашистка дейност. Това са писателите на епохата. Те имат преди всичко гражданско поведение.

Всичко това дава отражение и в малка България, в нашата литература, където се борят най-различни тенденции. Безспорно сп. „Златорог“ е една задача, едно защитно място от „черните ветрове на историята“. В същото време се намират и доблестни хора, които воюват срещу човеконенавистническите теории на фашизма, но те нямат приют и загиват с открити гърди. У нас бе екзекутиран прекрасният поет Никола Вапцаров, един от героите на антифашистката съпротива. По това време беше унищожен цветът на европейската цивилизация: Ф. Г. Лорка, Габриел Пери, Т. Бой-Желенски, Юлиус Фучик, Радноти и др.

Голяма и отговорна задача е да се прецени състоянието на литературната критика в периода между двете войни. В началото на своето съществуване сп. „Златорог“ е открито за страданията на народа по време на Първата световна война, но по-късно става глухо за обществените борби. Напразно върху неговите луксозни страници ще търсим някакъв знак, който говори, че през 1923 г. са „клани българи, както турчин не ги е клал“, че през 1925 г. е „безследно изчезнал“ неповторимият Гео Милев. Списанието остава глухо за редица крупни събития на българския обществен и идеен живот и това е минус за него. Безспорно на страниците му се появяват имена, с които ние се гордеем днес, които представляват наша национална гордост. Няма съмнение, че сп. „Златорог“ е едно елитарно издание. Н. Фурнаджиев обичаше да казва, че „Златорог“ е единственото елитарно издание у нас. Но в тая елитарност има нещо жестоко при конкретните исторически обстоятелства. Когато са заплашени демокрацията и хуманизмът, честният дух няма право на естетическо мълчание.

Ала не само левите, но и фашистките идеи не проникнаха в „Златорог“. В това отношение списанието е твърде аполитично, социално и граждански незаангажирано. Гласът на д-р Янко Янев е един самотен глас. Когато той словослови Хитлер, Н. Фурнаджиев прави декларация в друго издание по този въпрос.

* * *

Владимир Василев е едно твърде самотно явление в историята на българската критика. В какъв смисъл е самотно? Обикновено нашите критици имат система от критически възгледи. Д-р Кръстев е преподавател по философия, пише естетически и критически студии. Както е известно, неговите критически и естетически възгледи са формирани под влиянието на немската естетическа мисъл от втората половина на XIX в. Както и други българи, той учи в Лайп-

циг (тая „съвременна Атина“, както я наричат някои). В това учебно заведение са се учили много българи (на тая тема даже има специално изследване „Лайпциг и българите“ от В. Йорданов), получили са високо образование, там са чели лекции световноизвестни имена в областта на философията и славистиката. Оттам идва д-р Кръстев, пропит с нормативизма на немската естетическа мисъл. По-късно той изживя на наша почва трагедията на естетическото доктринерство. Александър Балабанов написа специална статия „Трагедията на един догматик“. Но като цяло делото на д-р Кръстев на страниците на сп. „Мисъл“ е крупо, той се числи към знаменитата четворка, която проправи път в нашата литература. Независимо какви са били естетическите възгледи на д-р Кръстев, той се отличава с голяма философска екипировка.

Симеон Радев, който е негов върл противник в областта на критиката, в края на живота си призна неговите заслуги. Направи си лека самокритика за своята студия „Д-р Кръстев като литературен критик“, която принадлежи на неговата критическа младост. С. Радев минава за един от корифеите на импресионистичната критика. Той недолюбваше естетическите теории и философията поради тая причина и все пак в неговите статии можеш да намериш общи разсъждения за природата на изкуството и критиката. Владимир Василев в това отношение е още повече атеоретичен, отколкото С. Радев. Вл. Василев се глумеше над една теоретическа книга, която написа наш известен естет, в която го обвиняваше в кантианство. По неговите думи той не е чел нито ред от Кант. Който е бил близък на Вл. Василев, не може да не забележи, че библиотеката му беше твърде бедна (той държеше книгите само на няколко български класици и съвременни писатели, сътрудници на сп. „Златорог“), че му липсваше европеизъм, вкус към естетическите теории. Известна е неговата привычка да си раздава книгите. Той даже смяташе, че четенето на книги пречи за развитието на младия критик, те го натоварвали с излишен теоретичен баласт, който убивал естествените естетически заложби, съдействували да закърнеят естетическите му сетива и най-вече оня непосредствен усет за изкуството, който той много ценеше. Явно, че за него това беше едно драгоценно качество. За него нямаше художествена критика без усет и критическа интуиция. Понякога с укор казваше на младите хора: „Много четете!“ Обаче към края на своя живот, по думите на С. Султанов, той много е съжалявал, че не се е занимавал с биографиите на писателите, с документалните и мемоарни източници. И действително, ако обгърнете дейността на тоя критик, ще видите, че той няма отношение към старата българска книжнина, възрожденската ни литература, която крие такива съкровища и може да осмисли цял критически живот. В това отношение той е твърде ограничен. Страстта му да бъде „чист“ критик го лишава от редица източници на мислене. Някакси Вл. Василев цял живот бягаше от критическите идеи и служеше главно на естетическия си вкус. Руският критик-импресионист и портретист Ю. Айхенвалд има същото критическо устройство (между другото той е един от учителите на Вл. Василев и Боян Пенев). Айхенвалд отрича заниманията с литературна история (и Вл. Василев не обичаше да се рови в литературната история), отрича я като наука. Според Айхенвалд не може да има и естетика. За него всеки отделен писател има своята естетика. Той не признаваше закономерностите в изкуството, защото творческата личност е неповторима, изключваща всякакви закономерности, повтаряемост. Айхенвалд е много силен, когато се вживее като критик в един автор, но го разглежда като затворена кутия, херметизирва я, не може да обясни социалните му връзки с действителността. Айхенвалд е добър портретист, безспорно владее изкуството на естетическото вживяване (макар че е твърде субективен като критик импресионист и стига до неверни обобщения, както е случаят с оценките му за творчеството на Ив. С. Тургенев и М. Горки,

а писа много неверни неща и за В. Г. Белински), но е беден на философски и естетически идеи. В известен смисъл и Вл. Василев е в плен на подобен критически метод, който клони към чистия импресионизъм, към едно субективно изкуство в сферата на критическата дейност, което е често пъти в разрез с историческата правда, с обективните закони на изкуството.

Вл. Василев употребява като автора на „Силуети“ остри слова, злъчни критически бележки, ярки характеристики. Никой не може да забрави това „Пати“ и „Паташон“ (Крачуи и Малчо), адресирано към двама български поети, и особено някои места от памфлета му „Бараж от литературни формули“. Самите названия са вече опасни, те съдържат нещо от „тъмнозелените думи“, които употребяваше Артур Шопенхауер.

Вл. Василев имаше благовидна, добродушна физиономия, но като вземеше перото, се преобразяваше. И най-вече в момент на полемични страсти (неговата критическа биография е изпълнена с множество полемични страсти), той става много настъпателен, остроумен и словесно изобретателен. Тогава той се държи като литературен „папа“ (неслучайно по едно време са го наричали „папата“). По тоя въпрос Христо Радевски пише в своя очерк „Владимир Василев („Личности“. С., 1981, с. 39): „Но за него ходеше мъгла — особено разпространявана от сътрудниците му и от приближените до редактираното от него списание „Златорог“ като за някакъв литературен корифей, чиито съждения не подлежат на съмнение. Така се и говореше: „Владимир Василев харесва това и това. Владо Василев не харесва това и това. Владо Василев каза това и това...“

Веднъж един негов близък сътрудник се изрази: „Владо се е затворил и пише статия — ще видим кой сега ще изпищи.“

Явно, че в тия години Владимир Василев е бил обграден с атмосферата на естетическа легенда. Той е стоял на пиедестал, гордо изправен на своя критически Парнас, макар че срещу него са падали гръмове от най-различни места, от най-различни идейни посоки. Тодор Павлов го обвинява в „естетически формализъм“, д-р К. Гълъбов написа даже брошурата „Пакостната дейност на един критик“, където разглежда литературната генеалогия на Вл. Василев още от епохата на „Българска сбирка“, „Мисъл“, „Демократически преглед“. Василев като критик беше оспорван от „Развигор“, „Хиперион“, „Нов път“, „Пламък“, „Стрелец“, „РЛФ“, „Литературен глас“ и пр. Пред мен Д. Б. Митов е изказвал много резки становища за главния редактор на сп. „Златорог“, а пред Т. Павлов не смеех да повдигна тая тема. Едва ли някога у нас критик е изпадал в такова незавидно положение. Владимир Василев беше оспорван отвсякъде, образът му беше рисуван с оцет. Той е обвиняван за ретроградност. С големи усилия на полемичното си перо Вл. Василев се бранеше. Той трябваше да устоява литературното пространство, заключено в малкото страници на сп. „Златорог“. В такива моменти той напомня някои литературни тирани от миналото. Златното му перо се изпълва с някакъв полемичен яд. Критиката познава подобни властни духове (Боало, Волтер, д-р Джонсън), хора, които по един тираничен начин разпростират литературното си мнение. Вл. Василев в това отношение беше роден за първожрец на критиката. Безспорно до последните дни на живота си беше надарен със силен дух, критична воля. Той нямаше зад себе си книга (само една брошура срещу Т. Павлов и още една под название „Паралели“ от периода на своите първи стъпки в критиката), но зад себе си имаше делото на сп. „Златорог“.

Христо Радевски в посочения вече очерк пише: „Едва ли има друг редактор в българската литература — освен Гео Милев с неговия „Пламък“, — който да е така неотделим от списанието си. Владимир Василев — както вече се каза — отделни книги издадени няма. Неговата книга е „Златорог“. И крайно

време е вече нашата критика да направи сериозна оценка на това списание. Не е нито полезно, нито убедително традиционното твърдение, че е било трибуна само на буржоазните естети. Трябва най-после от тоя куп овършано снопе да се отведе плявата и да се види колко е чистото зърно.“

Но това безспорно е една сложна задача. Защото една е идейно-критическата линия на списанието, друга е художествената практика. А и самият Владимир Василев има различни етапи на критическата си дейност. Той в младостта си още защищава реализма в изкуството, брани делото на Иван Вазов. На страниците на сп. „Златорог“ утвърждава голямото реалистично майсторство на Йордан Йовков. Бори се срещу някои „изми“ в изкуството. Утвърждава Светослав Минков, след като той се отърси от наветите на диаволизма и потърси реалистична почва под краката си. Владимир Василев свърза името си с голямата наша поетеса Елисавета Багряна. Той даде нова естетическа насока на някои поети. Въпреки известен отход от страна на бившите сътрудници на сп. „Нов път“ те намериха убежище на страниците на сп. „Златорог“ в един период на термидорианска политическа реакция у нас. Разбира се, те скъсаха с някои настроения от периода на „Жертвени клади“, „Пролетен вятър“ и „Ръж“, но септемврийската тематика беше вече изчерпана за тях, те бяха изгорели с нея, бяха се изпепелили. Едва ли на тая тема можеха вече да напишат нещо ново. Защото голямото вдъхновение вече бе си отишло. И все пак Н. Фурнаджиев в тоя период написа „Дъга“, където недвусмислено демонстрира своето идейно кредо. Много по-сложен и заплетен е случаят с „Двойник“ на Асен Разцветников. Но през 30-те години той издаде, общо взето, ведрата си книга „Планински вечери“, която го утвърди като един от майсторите на българското художествено слово.

Безспорно сп. „Златорог“ е един литературен факт, който трябва да се прецени обективно от историците на българската литература между двете войни. Акад. П. Зарев пише в „Панорама на българската литература“, т. III, с. 94—95:

„Заслужава да се отбележи, че най-авторитетното и най-взискателното естетично списание „Златорог“ не налагаше на своите сътрудници никакво изискване за пряко обслужване на режима. То бе редактирано с особена „политическа вешина“. И при все че следваше една определена индивидуалистична естетическа насока, не се отказваше от усилията да обединява творци от различни, разбира се, нереволуционни направления. Допущаше на страниците си и по-старите — Стаматов, Йовков, Райчев, и по-младите — Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, Багряна. Събираше в общ поток съвременните модерни идеи (преводи от западни теоретици на изкуството) с традициите, които поддържаше. (В „Златорог“ излязоха непечатани преди статии на Пенчо Славейков, на Яворов.)

Списанието бе и за „новото“, което идваше от Запад, и за „родното“ в различните му аполитични, художествени изяви. В редакцията влизаха Владимир Василев, който е школувал в сп. „Мисъл“ и уважаваше и не приемаше д-р Кръстев (за разлика от Кръстев той оценяваше положително автори като Вазов и Елин Пелин); Николай Лилиев, който диреше още образците на модерната западна лирика, изстрадващ все пак тъжната си среща със земята ни — поемата „Родина“ (Златорог, 1925); Сирак Скитник, проскитал на страниците на австрийските и немските списания и художествени школи и запазил все пак пиетет и към тайната, и към „мистиката“ на „родното“. Тези представители на нашата интелигенция осигуряваха сложната реалистично-модернистична линия на списанието, което нееднакратно се обогатяваше от тяхното присъствие. Сам Владимир Василев бе своеобразна амалгама от различни литературно-критически качества. Основното у него бе импресионизмът на естетически-

те впечатления на литературната творба главно в нейните емоционално-художествени аспекти. Това възприемане не бе от мирогледно-познавателен характер, но не изключваше категорично и мирогледно, и познавателно начало."

Като всеки импресионист в критиката Вл. Василев много свежо, сетивно възприемаше изкуството. Той тънко чувствуваше артистичните превъплъщения на сцената. Написа хубави портрети за наши режисьори и артисти. Той беше дългогодишен директор на Народния театър и чувствуваше тънко магията на театралната реч, значението на всеки артистичен жест, относителната тежест на всяка реплика на сцената. Той написа също така много сполучливи портрети (Д. Бояджиев, Емануил Попдимитров и др.). Също така и ярки обзорни статии, които имат мозаичен характер, но дават панорамата на едно литературно развитие. Василев има много точни попадения за наши писатели-реалисти. Списанието му е изпъстрено с немалко полемични бележки. Но те са рожби на злободневие и не заслужават траен интерес нито от страна на съвременника, нито от страна на литературния историк. Преди всичко за нас е важен реалистичният патос на списанието. Но същевременно трябва да отбележим, че в него избилствуват предразсъдъците на буржоазната естетика, появява се и патосът на индивидуалистичната естетика.

Не може да се отрече фактът, че Владимир Василев с голяма любов е издавал сп. „Златорог“. Брюсов има едно есе за П. Бартенев — издател на епохалното книжовно дело, наречено „Руски архив“. П. Бартенев в условията на стара Русия е издавал нещо като сборниците на проф. Иван Шишманов с народни умотворения на наша почва. П. Бартенев в продължение на много години е бил редактор и коректор на своето издание. И нашият Вл. Василев е бил редактор и е коригирал изданието си. И всичко това е правел с голяма любов. Друг е въпросът, че това издание се противопостави на някои тенденции на нашата литература през 20-те и 30-те години, които бяха свързани със социалистическия реализъм, с едно революционно изобразяване на действителността.

Вл. Василев беше талантлив пълководец на официална литературна България. Той преведе по моста на „Златорог“ много писатели, някои от тях даже ярки леви писатели, по пътя към официалното признание. Жалко, че със своето талантливо и темпераментно перо не се числеше към пролетарския стан (за съжаление той дълго и неразумно воюва с него, води пунически войни срещу марксистката естетика и критика в лицето на Тодор Павлов и накрая доблестно предаде оръжието си на победилия исторически противник).

Владимир Василев бе честен литератор и не можеше да не си признае грешките от идейно и методологическо естество. След Девети септември той не написа самокритични сензационни статии, не плю на портрета си, а честно работи за новата литература. Той не остана настрана от идейните веяния на епохата, от изискванията на реалистичната критика. Нов критически подход се чувствуваше в разбора му на романите на Гьончо Белев. Там е засилен социологичният и историческият разрез на епохата, която рисува писателят. Той утвърди някои произведения на съветската литература. Готвеше се да пише статия за лириката на Иван Радоев. На преклонна възраст написа вдъхновена статия за Христо Ботев, на която завидяха младите. В къщи на масата му стояха недовършени ръкописи. Той работеше над книги за Вазов и Пенчо Славейков. . .

Една от централните теми на неговия критически живот беше Яворов. Както е известно, той на няколко пъти писа за неговата поезия. През 30-те години написа една статия, която често се препечатваше в изданието на Яворовите съчинения от „Хемус“. Но тя е по-безпътна в сравнение с тая, която той написа в края на живота си. И в тая статия той показва нов подход в критиката, показва на какво е способен старият майстор. Василев не обичаше в разговори да пръска спомени и преценки за Яворов, но написа много зряла по критическо

виждане статия в сп. „Септември“ през 60-те години. След това се появи неговият „Сливенски Парнас“ в два броя на в. „Литературни новини“.

Но тук не мога да отмина едно паметно събитие в живота на СБП. През едно горещо лято той изнесе доклад за композицията на стиха. От личната си библиотека му дадох един трактат на Гумилъв (печатан в сп. „Аполон“) за живота на стиха, някои книги на съветския учен Л. Тимофеев. Много ми беше интересно какво ще произлезе от тия „скупни“ занимания на Владимир Василев над стиха. Той беше критик на творческите инвенции и критическите импровизации, а темата на доклада му беше твърде технологична. Но в най-горещ ден всички го слушахме със затаен интерес. Бившият редактор на „Златорог“, абдикираният крал на литературната критика, се оживи. От лицето му течеше вир-вода, често се бършеше, той беше облечен в сако от шантунг...

Няма да забравя и последните дни на живота му. Посетихме го в болницата няколко приятели. Той беше в безпомощно състояние. Разправиха ни една кошмарна история с венчалния му пръстен. В нея имаше нещо диaboлично. И Цветан Стоянов, и Кръстьо Куюмджиев, и Тончо Жечев, и Лазар Цветков бяха потресени от тая история, която е достойна за разказ. След няколко дни го изпратихме на гробищата. Беше студен декемврийски ден. Погребението му е описано много добре от Борис Делчев в една от неговите мемоарни книги.

Отиде си от строя на живите една от драматичните фигури на нашата литературна критика. Фигура, изпълнена с мъчителни противоречия, с разбиране и неразбиране на новото в нашата литература, с неразбиране на новите социални и политически процеси. Владимир Василев се отнасяше с леко пренебрежение към литературната история като наука, но и той стана вече глава от нея. Ако при д-р Кръстев имаме естетическо доктринерство, при Боян Пенев някои предвзети становища към някои големи фигури на миналото, неизживени рецидиви на естетическата платформа на сп. „Мисъл“, то при Владимир Василев изпъква трагедията на естетизма, „трагедията на красотата“. Той беше по своето призвание критик-златар, можеше твърде точно да определя каратите на една литературна творба (и мнозина го търсеха за критически съвети), но нямаше голям поглед за „макроестетиката“, широк социален поглед, не предугади съдбовните удари на пролетариата на вратата на Историята...

ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА И СОЦИОКУЛТУРЕН КОНТЕКСТ

ОГНЯН САПАРЕВ

„Светът никога не е виждал такова изобилие от критически работи, както в наши дни. . . Ние живеем в литературния век на критиката. . .“

Роже Каоа

Над разсъжденията за литературата нерядко тегне традиционната романтична представа за художествената творба и нейното въздействие: като общуване на изолиран индивид с особен текст, който ръководи читателските му реакции с помощта на вътрешнотекстови сигнали. В действителност конкретният читателски акт е част от литературната комуникация (която пък е част от обществената комуникация) и се подчинява на нейните по-общи закони. Читателят общува с творбата в различни *комуникативни ситуации* — а именно комуникативната ситуация до голяма степен предопределя идейно-естетическата конкретизация на творбата, значенията, които ще бъдат прочетени в нея. Мисълта на Пол Валери: „Моите стихове имат такъв смисъл, какъвто им се припише“, изразява в провокативна форма този известен факт.

Представите ни за литературния процес са понякога прекалено органични и телеологични. В системата на националната литература винаги се вливат странични струи, чието асимилиране е сложен и продължителен процес. Една от тези струи (най-важната) е *преводната литература*. Без да навлизаме в дебрите на сравнителното литературознание, трябва да напомним, че в нашата литературна история — като се изключи старобългарско-възрожденският период — на този въпрос се обръща недостатъчно внимание: би трябвало по-внимателно да се наблюдават успоредите не само като проява на „чуждо влияние“. Една от причините е недостатъчно дълбокото свързване на литературата с културните процеси на епохата. Фактът на превеждане на една книга в определен културно-исторически момент крие богата социокултурна информация — за културната политика, за обществените потребности, за литературния вкус и пр. За съвременната ни литература нерядко се пише така, сякаш тя съществува във вакуум — прилагат се изключително „домашни“ критерии; ако случайно се направи съпоставка, то е под формата на обвинение в чуждо влияние. А днес повече от когато и да било е ясно, че литературата е отражение не само на житейската реалност, но и на актуалните художествени принципи на виждане — разбиране — изобразяване на света: творецът винаги наблюдава живота през пречупващите лещи на определени мирогледно-естетико-художествени конвенции. Както казва А. Хаузер: „Художникът рисува едновременно и това, което вижда, и онова, което знае. . .“ Литературно-кино-телевизионният

опит на съвременния човек отдавна съперничи на непосредствено-житейския (по-точно е твърде съществена част от него), за да бъде подценяван. Например в социологията на комуникацията и пропагандата се говори за устойчива тенденция към увеличаване на относителната тежест на косвения опит в субективния свят на човека в сравнение с прякия опит — което обуславя повишеното значение на пропагандата за поведението на големи човешки маси...

Присъствието на преводната литература създава нова литературно-комуникативна ситуация. Напоследък се превежда много — при това значителни произведения на световната литература. Никога досега нашият читател не се е изправял пред толкова богат книжен пазар. Не е тайна за никого, че културният български читател чете много преводна литература. Това означава нови образци на съотнасяне, други критерии, друг „хоризонт на очакване“ (както би казала рецептивната естетика): обогатено, но и мозаично-разколебано литературно съзнание. В това няма нищо странно — странно би било, ако то не бъде осмислено от критическото ни съзнание — при това без провинциални комплекси, за каквито нямаме никакви основания.

Значението на „чуждия“ контекст в критическото осмисляне на творбите е толкова по-голямо, колкото повече те излизат извън домашната традиция и се насочват към някакъв културен универсум; т. е. този факт ще бъде по-значим при оценъчната интерпретация на едно произведение с философски амбиции и по-неуместен при творби от битово-реалистичен тип.

Най-лесно — макар и по необходимост схематично — проблемите на критиката в съвременната културна ситуация (литературнокритическата комуникативна ситуация) могат да бъдат проследени чрез динамиката на нейния комплекс от функции. Има различни класификации на критическите функции — например в излязлата неотдавна книга на Л. Зеленов и Г. Куликов¹ се обособяват репрезентативна, аналитична, нормативна и прогностична функция. Ю. Боров² изброява цели девет функции, което е прекалено раздробяване — някои от тях са аспекти на една по-обща функция. Най-сполучлива от известните ми типологии е тази на полския литературовед Я. Славински,³ който обособява оперативна, познавателно-оценъчна, постулативна и метакритическа функция. Съобразно нашата традиция и практика би било по-добре да модифицираме тази типология и да говорим за оперативна, познавателно-интерпретаторска, оценъчно-нормативна и метакритическа функция. Тези функции се намират в сложно (понякога обратно пропорционално) съотношение. Тяхната относителна интензивност и тежест зависят от взаимодействието на множество вътрешнолитературно и външносоциокултурни фактори.

Оперативната функция е свързана с намеренията на критиката в текущия литературен живот като орган на общественото мнение. Това е несъмнено най-шумната, най-сценичната ѝ функция: тя придава злободневен шум и блясък, интрига и напрежение на „спектакъла“ на литературния живот. В нея се отразяват неизбежните интриги, суета и страсти на цеховата кухня: именно затова тя е барометър на литературните нрави. Преди всичко чрез оперативната функция критиката се проявява като активна сила във формирането на литературния живот, в организирането на литературните групи и поколения, в създаването и раздухването на литературни митове, без които впрочем не може да съществува литературен живот... В нея — и чрез нея — се борят новият и старият художествен вкус, рекламират се новите явления и таланти. Неизвестният автор се превръща в известен, известният — в „жив класик“. Тези процеси

¹ Л. Зеленов, Г. Куликов. Методологически проблеми естетики. М., 1982.

² Ю. Боров. Искусство интерпретации и оценки. М., 1981.

³ J. Sławiński. Dzieło. Język. Tradycja. Warszawa, 1974.

влияят не само върху личния поминък на писателя — те имат и по-важни обществени последици. В известния си труд „Социодинамика на културата“ А. Мол, анализирайки факторите, които определят себестойността на всяка интелектуална продукция, отбелязва:

„Себестойността на идеята или произведението включва в себе си... и други фактори, повишаващи основната стойност. Един от най-очевидните и най-важни фактори тук е *общественият престиж* на автора. Новата идея на човек, неизвестен никому, притежава само ограничена ценност... Проблемът за неизвестния автор остава нерешен в съвременното общество... известността на автора остава една от най-надеждните гаранции за доброто качество на оригиналните ценности, което, трябва да признаем, представлява сериозен философски и социален проблем.“⁴

В нашия случай трябва да добавим, че факторът *известност*, който критиката осигурява на авторите, засяга и личността на самия критик: известният критик ще бъде по-внимателно изслушан; неизвестният автор има по-голям шанс да стане известен при намеса на критик с по-висок обществен престиж.

През привидния хаос на критическите мнения се утвърждават принципите на културната политика. Оперативната функция е толкова по-значима, колкото литературният живот е по-институционализиран, колкото позицията на писателя в дадено общество е по-престижна. Едва ли трябва специално да доказваме, че днес оперативната функция на критиката е в разцвет. Хипертрофирането на тази функция обаче заплашва да превърне критика в рецензент, а критиката — в приложна реакция със зловодна стойност.

Оперативната функция има важна селективно-инструктивна роля в съвременната комуникативна ситуация, която се характеризира не само с голям наплив пред входа на съобщителните канали (списания, издателства), но и с навалища на изхода им. Трудно е да се огледат няколкостотин заглавия годишно. Затова някои утвърдени критици намират изход в умереното самоограничаване: започват да следят само неколцина по-големи писатели.

Своеобразен триумф на оперативната функция е телевизионната мимикрия на критиката, превръщането ѝ в елемент на информативно-развлекателното шоу. Известна е краткотрайната, но затова пък интензивна способност на телевизията да „дава престиж“, да „прави популярен“. Фактът, че дадена книга е била спомената от популярен в момента телевизионен говорител или че даден писател се е оказал „събеседник по желание“, има много по-голяма (масова) рекламна стойност от доказано непопулярните рецензии във ведомствения печат... Друг е въпросът, дали всичко това има все още нещо общо с литературната критика.

Познавателно-интерпретаторската функция е тази, която прави от критиката „самосъзнание на литературата“, която я „проблематизира“, показвайки как и доколко тя е станала „вещ за нас“. Тази функция е насочена преди всичко към читателя, тя превежда на езика на актуалното литературно съзнание смисъла на новите художествени явления. Този „превод“ неизбежно огрубява смисловото богатство на художествения образ и затова обикновено дразни авторите — пък и често пъти се разминава с техните намерения, изпълнени (според тях) в творбата.

Критерий за професионалните възможности на една критика е отношението ѝ към т. нар. „трудни автори“: творци с по-висока степен на оригиналност, които внасят *нещо ново* в литературната практика. Тук е най-невралгичният пункт в, общо взето, напрегнатите отношения между познавателно-интерпретаторската и оценъчно-нормативната функция. Рецепцията на един Йордан

⁴ А. Мол. Социодинамика култури. М., 1973, с. 103—104.

Радичков (който несъмнено внесе нещо ново в прозата на 70-те години) може да бъде характерен пример. Дълго време той беше гледан с подозрение от критиците с подчертано оценъчно-нормативна нагласа и посрещан възторжено от техните колеги с познавателно-интерпретаторски „уклон“ . . . За чест на нашата критика трябва да кажем, че, общо взето, тя показва чувствителност и доброжелателност към новото, което творците внасят в литературния процес (много по-непримирими са самите писатели); напоследък даже е склонна да надценява оригиналния принос на доста автори.

В познавателно-интерпретаторската функция на критиката се актуализират различни стилове (моди). Ако преди години се налагаше едно социално-прагматично тълкуване, днес преобладава стремежът към философски и на родоведски интерпретации: в творбите (със или без основание) се търсят философски концепции, изконно-национални черти и пр. Този стремеж става все по-популярен и все повече поевтинява поради масовото и невинаги уместно прилагане.

Едно от най-характерните и дразнещи клишета в стотици рекламно-информативни рецензии е маркирането на проблеми вместо тълкуването им. В печата пък от изрази като: „писателят поставя важни обществени проблеми. . .“, „той разработва проблемите на . . .“ и др. под. Такова посочване би могло да бъде встъпление към едно критическо суждение, но не и да го замества, както става обикновено. Защото по-важно е да се установи дали и доколко този *обществен проблем е станал художествен проблем* — т. е. дали и доколко литературната творба е изпълнила специфичната си *обществена мисия*.

Известно е, че оценката по традиция се смята за основна характеристика на критиката: благодарение на нея тя осъществява социалното си призвание като арбитър на вкуса, съдник на художествеността, ориентир в хаоса на литературната продукция. Благодарение на нея литературният критик се е проявявал като експерт в културата. Тя е съвсем тясно свързана с нормативността, затова ще говорим за *оценъчно-нормативна функция* („ . . . нормата е трансформирана оценка; оценката се базира на нормата; в оценката е представен нормативният момент, а в нормата — оценъчното отношение“⁵). Разбира се, трябва да избягваме класическия спор, кое е първичното — кокошката или яйцето, — в чийто капан са попаднали цитираните автори, твърдейки, че генетически първична е оценката, от която са се формирали нормите.

Различните литературни периоди са се характеризирали с различна степен на нормативност; в отделни моменти напред излизат различни аспекти на нормативността (различно нормиране на репертоара от художествени похвати; различни тематични, морални, естетически, идеологически табу; различни предпостави за художествено съвършенство; различна маркировка на граничната линия между Изкуството и Неизкуството) . . . Благодарение на оценъчно-нормативната функция критиката е оръдие на обществения контрол върху литературата. Конкретното прилагане на тази функция обаче изисква специфично умение (да не кажа талант!): специфично пренасяне на общото върху единичното, което изисква не само усет за художествен факт, но и професионална предпостава за неговата жанрова идейно-естетическа „товароподемност“. Иначе може да се случи онова, за което предупреждава съветският литературовед А. Бушмин и което сме наблюдавали нерядко и у нас:

„Догматичното пренасяне на правилното общо положение на литературната теория върху методиката на конкретното изучаване на произведението поражда унил шаблон. Литературоведите, които упорито следват този шаблон, предполагайки, че по този начин прилагат принципите на марксисткия метод,

⁵ Л. Зеленов, Г. Куликов. Цит. съч., с. 158.

приличат на хора, които желаят да бъдат марксиста повече, отколкото основоположниците на нашия мироглед.“⁶

Един типичен пример: важна черта на ранния етап на социалистическия реализъм, който се формира в напрегната борба с буржоазната култура и ценности, е агитационният патос с полемична насоченост и полюсното ценностно диференциране (бял—черен, наш—чужд). Някои критици, за които тези черти са извънвременен атрибут на социалистическия реализъм, ги търсят в съвременните произведения (родени в спокойната атмосфера на развитото социалистическо общество, в друг политически и художествен контекст) и като не ги намират в познатата форма, вопият за криза, отстъпление и др. под. За съжаление у нас не е достатъчно осмислен дори приносът на Д. Ф. Марков за разбирането на социалистическия реализъм като „отворена система от художествени форми“ . . .

Тук заслужава да споменем и точното попадение на съветския литературовед В. Хализев:⁷

„Оценката съставлява „подтекстовата“ първооснова на литературнокритическото изказване, а не неговата пряка тема . . . Доминантата, стожерът, същността на критиката е *обосновката* на оценката . . . Казано иначе, критикът предлага една или друга оценка на произведението във формата на изясняване на причините за нейното възникване.“

Затова оценъчно-нормативната функция е така тясно свързана с познавателно-интерпретаторската — и ако интерпретацията без оценка звучи беззъбо или прекалено академично, то оценка без интерпретаторска мотивировка изглежда произволна, пристрастна, дидактична. Но тясното взаимодействие на двете функции крие и характерно противоречие. Доминирането на „разбирането“ потиска „нормирането“ и обратно . . .

Оценъчно-нормативната функция се осъществява в най-пряка връзка с оперативната функция, на която осигурява принципини основания и патос. Обикновено тази част от т. нар. „оперативна критика“, която има подчертан приложен характер, просто „цитира“ нормативите, без професионално-убедително да ги обоснове: едва ли само от липса на място, както гласи типичната оправдателна формула. Подобни прояви затвърдяват у културната публика впечатлението за произвол на критическите мнения и минират обществения престиж на критиката като културно-идеологически експерт.

Генералната линия на нашата културна политика изисква повишена критичност към идейните отклонения в художествената сфера. Красноречиво доказателство за това са многобройните партийни документи и преди всичко прочутата реч на др. Тодор Живков пред XVI отчетно-изборна конференция на ДКМС от 14. III. 1969 г. Стожер на оценъчно-нормативната функция като инструмент на нашата културна политика е, както знаем, класово-партийният подход. Затова той трябва да бъде ръководно начало и в проявите на оперативната функция. Няма да се спирам обстойно на това безспорно положение, защото то е достатъчно добре разработено за разлика от другите методологически проблеми. Във връзка с разглежданите проблеми обаче особено внимание заслужава следната мисъл на др. Тодор Живков от споменатата реч:

„Доста критици обаче като че ли водят политика на неутралитет не само към художествените факти, а и към фактите и явленията в тяхната собствена теоретико-критическа сфера.“⁸

⁶ А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969. с. 116—117.

⁷ Сб. Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с. 77.

⁸ Тодор Живков за литературата, изкуството, културата. С., 1972, с. 434.

Факт е, че разработката на научно-методологическите проблеми на критиката (пък и на литературната теория) у нас се подценява. На критиката се гледа твърде приложно. В същото време в СССР цари небивало теоретико-методологическо оживление. Само през последните няколко години излязоха десетина труда, посветени именно на методологическата проблематика на критиката. Достатъчно е да посочим сборниците: „Современная литературно-художественная критика. Актуальные проблемы“. Л., 1975; „Методологические проблемы современной литературной критики“. М., 1976; „Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии“. М., 1977; „Актуальные проблемы методологии литературной критики“. М., 1980; „Проблемы теории литературной критики“. Моск. у-т, 1980, или авторските книги на Ю. Боров „Искусство интерпретации и оценки“. М., 1982; Л. Зеленев и Г. Куликов — „Методологические проблемы эстетики“. М., 1982; Б. Бурсов — „Критика как литература“. Л., 1976, и т. н. . . . На този фон нашите дискусии върху проблемите на литературната критика изглеждат крайно стеснени и, меко казано — странни. Те обикновено прерастват в лични разпри и имат минимален конструктивно-теоретически резултат. . . Критиците у нас обичат да се оплакват от злопаметността на българските писатели. Те имат твърде оптимистична представа за собствената си злопаметност. . .

Когато говорим за класово-партийни критерий, не трябва да забравяме, че той е понятие исторически определено и динамично — зависи от стратегията на културната политика и състоянието на художествената култура. И ако в един отдалечен период важни практически съображения акцентуваха върху тематиката и лесната достъпност, днес той е неделим от изискването за високохудожествено творчество с поглед към върховите постижения на световното прогресивно изкуство.

Ако критерий за професионалните възможности на критиката е отношението ѝ към „трудните“ автори, критерий за нейния професионален морал е отношението ѝ към „труднокритикуемите“. Не се искат особени усилия, за да забележим, че критиката ни се проявява значително по-добре като професионално равнище. През изминалите години от известната реч на др. Тодор Живков положението се промени, но недостатъчно. Нямам пред вид простото процентно съотношение между положителни и отрицателни рецензии (някои редакции маркират критичност, като вадят нож на. . . беззащитни провинциални автори), а слабия или непоследователен критичен дух. Кризата на оценката е пряко свързана със специфичните битово-ведомствени отношения между писатели и критици. Някога в изказване пред конгреса на писателите Н. Хайтов, пледирайки против езиковата унификация на българските писатели, посочи прекалената интимност на техния бит. Тази интимност има още по-съществен „принос“ във взаимоотношенията писател—критик.

Кризата на оценката в днешното състояние на критиката обаче има и по-съществени причини: *упадък на художествено-естетическата нормативност изобщо* в резултат на определени

- типологически особености на съвременната културна ситуация;
- вътрешнотрансформационни процеси в съвременната художествена система;
- социалнопсихологически особености на съвременното културно потребление.

Всички те изискват по-специално разглеждане, за което тук няма възможност; ще се задоволим с набелязването на някои общи проблеми. Динамичният литературен живот и богат културен обмен, художествените новости и промени, вездешното проникване на мас-медиите, преплитането на разнообразни културни образци, отворената (информативна) нагласа на съвременния

аудио-визуален човек и пр. не поощряват художествената нормативност. Преводната литература убеждава читателя, че нашумели световни имена пишат по начин, който доскоро у нас изглеждаше недопустим (Вонигът); случва се и нашумели чужди произведения да бъдат под нашето добро художествено равнище („Плетачката на дантели“). Ускорената фамилиаризация на художествените нововъведения също не поощрява нормативността. Темповете на художественото развитие забележимо се ускоряват, увеличава се обществената необходимост от *нещо ново* (ако го няма, трябва да се аранжира) . . . Онова, което преди десетина години беше неразбираемо и трудно приемливо в лириката, днес изглежда съвсем „нормално“ пред лицето на по-новата „неразбираемост“. Красноречив пример за тези процеси е творческата съдба на поет като Николай Кънчев.

Оценъчно-нормативният аспект на критиката остарява най-бързо, защото е най-тясно свързан с актуалните норми на художественост и литературност. Поради това критиката е била винаги двустро оръжие, бивала е не само полезна, но и вредна — за отделни автори или даже за целия литературен процес, когато е служила на късогледни съображения.

Известно е, че литературната творба е *езиково явление*, продукт на *творческа личност*, което се реализира в процеса на своя *обществен прочит*. Затова върху критиката (и литературоведските изследвания изобщо) оказват влияние онези теории, които *променят нашите представи за обществения живот, комуникацията, езика, художествената структура, психологията на личността*. Литературната критика винаги се „надстроява“ над такива схващания с по-общ характер, те определят принципите на литературния анализ и целите на критическия синтез. . . Проблемът за литературния анализ и мястото му в критиката заслужава отделно разглеждане. Тук само ще отбележим, че, първо — тъкмо анализът не е силна страна на част от нашите критици и, второ — че в най-добрата си част българската критика се стреми да осъществи комплексен синтез на постиженията на различни критико-аналитични методологии (естествено на базата на марксисткото литературознание).

Ако познавателно-интерпретаторската функция е насочена преди всичко към читателя, оценъчно-нормативната цели главно автора. Трябва обаче дапомним, че група за съотнасяне на съвременния писател са другите писатели, а не публиката, с която той няма „обратна връзка“; такава група може да бъде и критиката. Преди години в едно интервю Вера Мутафчиева находчиво посочи, че мнозина писатели пишат, за да се харесат на критиката, а не на публиката — все пак не от публиката зависят рекламният шум и литературните награди. . .

Проблемът „преводна литература“ засяга критиката и по-непосредствено: преводните критически материали (издания като ЛИК, различни сборници и пр.), създавайки нова комуникативна ситуация, недвусмислено показват колко скучна по тон, чиновническа по маниер и жанрово неизобретателна е немалка част от нашата критика.

Обикновено се подчертава, че критиката борави с най-съвременен материал, че се гмурка в бързеите на актуалността. Често обаче се забравя, че критикът е и . . . футуролог. (Обратно, двамата автори на „Методологически проблеми на естетиката“ пък обособяват самостоятелна „прогностична функция“ на критиката, което е пресилено: тя е по-скоро важен аспект на оценъчната и интерпретаторската функция.) *Критическото оценъчно тълкуване е винаги и прогноза*: като разкрива физиономичните, „генериращите“ механизми на художествената система на автора, критикът неизбежно прави „сценарий“ на неговото развитие. И понеже всяко настояще много бързо (уви) се превръща в минало, не е чак толкова трудно да се провери проникателността на един критик. (Авторитетът

на някои критици с по-дълъг стаж се крепи единствено на късата ни памет!). . . И. Мешков и Г. Цанев например са добри критици именно защото и днес към много техни преценки отпреди половин век трудно можем да добавим нещо съществено — а времето, общо взето, е потвърдило предположенията им. Тъкмо прогностичният аспект в оценъчно-интерпретаторските функции на критиката е истинският творчески коректив на ведомствените оценки.

Особено важно значение днес има *метакритическата функция* на критиката (интересът към собствената проблематика — методология и методика). Тя е в опозиционна двойка с оперативната функция, която при определени условия може сериозно да я потисне. Характерен пример за конфликта между оперативната и метакритическата функция са раздухваните преди години нездрави страсти около „увлечението на някои млади критици по структурализма“. Днес обвиненията изглеждат смешни, много от постиженията на структурализма, който се превърна в академично минало, навлязоха в солидни учебни пособия (вж. „Теория на литературата“ на П. Зарев). Остават похабените нерви и печалният пример за консервативния рефлекс на оперативната функция. За съжаление практиката показва, че литературната критика е по-чувствителна (и търпима) към нововъведенията в художествената литература, отколкото към тези в собствената си сфера. Нека цитираме авторитетните мнения на съветските литературоведи М. Бахтин и Д. Лихачов:

„Литературознанието. . . е още млада наука, то не притежава такива изработени и проверени от опита методи, каквито имат естествените науки; затова липсата на борба между направлението и страхът от смели хипотези неизбежно водят до господството на баналности и шампи. . .“⁹

„В науката модата може да способствува за колективното съсредоточаване на вниманието върху определени теми и подходи към теми. Не бива да се отказваме от решаването на едни или други въпроси само защото са „модни“.“¹⁰

Един утопичен извод за подпомагане на нововъведенията в литературно-критическата методология би могъл да бъде: обособяване — в различни издания — на относително различни литературни подходи (съвместими с марксистското литературознание!), както и конструктивна дискусия между тях. Нека на практика се проверят възможностите (и претенциите!) на различните „критически школи“ в решаването на насъщни проблеми на националния културен живот. До известна степен напрежението между полюсите на литературоведските разсъждения и вестникарската практика е неизбежно, даже функционално; би трябвало да се намери обаче по-оптимален модус на взаимоотношенията им. А иначе — в нашия печат често се спори каква трябва да бъде критиката: най-много мастило се е проляло около теоретически несериозния въпрос, какво е критиката — наука или изкуство? . . . Най-големи дискусии са водени в сп. „Септември“ (1965) и сп. „Литературна мисъл“ (1974). Съпоставката на двете заключително-обобщителни редакционни бележки може да предизвика твърде поучителни и печални размисли. . .

Това самооглеждане, което често дразни писателите (критиката, вместо да се занимава с тях, се занимава със самата себе си!), не е проява на маниякален нарцисизъм и професионално самозадоволяване. Тъкмо тази функция сродява най-тясно критиката с литературната теория и хвърля мост към други обществени науки. Тъкмо тя доказва, че критиката не е литературен паразит, а има специфична роля в системата на художествената култура на обществото.

Метакритическата функция дава възможност за проверка и преоценка на абстрактните теоретически постулати: тя преди всичко прави критиката „дви-

⁹ М. М. Бахтин. Естетика словесного творчества. М., 1979, с. 328.

¹⁰ Д. С. Лихачов. Големият свят на руската литература. С., 1976, с. 580—587.

жеща се естетика“. От опит знаем, че интерпретацията на една творба може да бъде по-интересна от четенето на самата нея. Това важи с пълна сила за критическите интерпретации на второразрядна литература. (Може би това е страничен — и понякога вреден — ефект от характерното за нашата епоха различие между „информираност“ и „разбиране“.)

Погледнати откъм тази гледна точка, най-добрите ни съвременни критически (критико-теоретически) текстове гравитират или към национална литературно-историческа културфилософия и антропология, или към теоретическа енцефалограма на националното литературно мислене. Не е ли това самоотрицание на критиката? Едва ли — тъкмо то увенчава критиката и доказва правото ѝ да бъде почтена съставка на литературната наука въпреки някои срамни ексцеси в ложето на вестникарската реклама.

Метакритическата функция се осъществява в най-пряка връзка с познавателно-интерпретационната функция: между тях очевидно съществува позитивно съотношение. Чрез и в опознаването и тълкуването на художествения свят (неговата постройка, елементи, спойка) се проверява ефективността на критическия инструментариум, методологическите принципи и аналитична методика. Нека припомним мисълта на Бахтин:

„... между тяло и смисъл в областта на културата не може да се прокара абсолютна граница: културата не се създава от мъртви елементи. ... новите открития на материални носители на смисъл внасят корективи в нашите смислови концепции и могат даже да наложат тяхното съществено преустройство.“¹¹

Има един по-общ методологически въпрос, тясно свързан с всички критически функции. Пренебрегван по традиция, той стои в основата на доста оценъчно-интерпретаторски конфузии.

В литературата — както в културата и цивилизацията — *съществуват различни по възраст и типология културни редове* (поредници, серии, линии): различните явления са свързани с различни по характер и давност традиции; освен своята единична, абсолютна възраст явленията имат и системно-историческа, относителна възраст. (Този въпрос е интересно поставен в книгата на Дж. Кублер „Формата на времето. Бележки за историята на предметите“.¹²) Бахтин специално подчертава *паметта на жанра*, неговата способност да съвместява културни епохи, осигурявайки единство и непрекъснатост на литературното развитие. ... У нас Вазовата възрожденска традиция в един момент върви редом със зараждащия се модернизъм (добре знаем какви литературно-обществени напрежения създава това); той на свой ред — с формирация се социалистически реализъм. ... Днес съществуват „редовете“ на Иван Мартинов и Димитър Коруджиев, на Крум Пенев и Борис Христов и т. н. *Напрежението между различните културни редове ражда полифоничността на една култура: то е културотворческо*. Всеки ред (традиция) се бори за надмощие, като отрича останалите — обявявайки ги според случая за анахронични или модернистични — и сам на свой ред бива отречен! Превръщането му в монопол води до стерилност. Литературната история пък и съвременният литературен живот дават достатъчно примери. Не трябва да забравяме, че фактът на съществуването не предпоставя равноценността на различните „редове“ за националната култура. В един момент някой от тези редове се изчерпва като генератор на идеи и форми, но може да продължи да се възпроизвежда механично, чрез повторение и вариации. Литературната критика неизбежно участва в тези борби — и е *наложително оценъчният ѝ патос да бъде опрян върху разбирането за културно-системната разновременност на едновременно съществуващите художествени явления*. Две почти противоположни явления

¹¹ М. М. Бахтин. Цит. съч., с. 334.

¹² G. Kubler. The Shape of Time. Yale University, 1962.

могат да бъдат еднакво ценни за националната култура като развитие на две различни културно-временни линии.

Този проблем не е само външен спрямо литературната критика: първо — отделните критици служат като „идеолози“ на отделните културно-системни редове и, второ — и в самата критика съществуват разновременни традиции, анахронични и модерни редове, изразявани даже от критици на едно и също поколение.

Метакритическата функция не само предполага, но и задължава към самокритичност. Както казва Р. Барт, всяка критика е критика на творбата и критика на самата себе си.

Литературната критика постига своето призвание и същност не в тясната територия на корелативната двойка критика — литература, макар тя да е най-специфична и централна, а в цялостната система на художествената култура: тя е интегрираща ценностно-ориентационна и интелектуално-моделираща дейност, представителна за дадена художествена култура. Толкова по-важна е тя в съвременната социокултурна ситуация, която се характеризира с успоредно съществуване на несъвместими ценностни пластове, с хаос в „мозаичната култура“ (А. Мол) на човека от епохата на мас-медиите. . . Литературната критика взема активно участие в създаването на интегрален „образ на света“ в съвременното съзнание, където литературата не може да бъде обяснена както трябва (дори в собствените си форми) без същностна връзка с по-широките културни процеси на епохата. Литературната критика е специализиран орган на обществено художествено-естетическо възприятие, което не е в еднаква степен по силите на различните читателски кръгове (те не са и длъжни да осмислят творбата в цялата ѝ дълбочина и връзки: естетическата наслада е достатъчно основание за техния прочит). В този смисъл критиката може да бъде разглежда на като професионализиран представител на най-квалифицираната читателска публика, която отразява най-високото равнище на вкус, потребности, идейно-естетическа „установка“ на дадено общество. Може вкусът на критика да отстъпва на средния читателски вкус (има такива случаи), но той винаги има едно предимство: стреми се да разглежда творбата като факт на литературата, в органична връзка с другите подобни факти (останалите произведения на същия автор или на съвременниците му). Разбира се, за читателя, който търси в творбата отговор на своите въпроси, това не е никакво предимство, а по-скоро повод за конфликт. . .

След казаното досега е ясно защо днес съществуването на един литературен критик като суперарбитър („като Белински“) е утопия. Нито механизмите на литературния ни живот, нито мащабите на издателската дейност, нито цялостната социокултурна динамика позволяват това. Днес — колкото и несприятно да е това за мнозина — литературните критици функционират като *обособена професионална група*, където вътрешноцеховите противоречия, дискусии и даже противоположни становища са не само „условие, без което не може“, но и естествен фактор на развитието. Днес критикът трябва да знае, че *критическата отговорност пред публиката е колективна*, че отделният непрофесионален и неморален акт подкопва цялостния авторитет на критиката „като такава“.

Ако трябва съвсем лаконично да определим най-интимната същност на критическата дейност, бихме могли да кажем: *усет за литературно-художествен факт*. Използвам думата „усет“ по липса на по-точен термин далеч не само в емоционален смисъл: иначе би трябвало да прибегна към скоропоторката — интелектуално-емоционално осмисляне-оценка благодарение на минал опит и вродено култивирана чувствителност. . . Историята познава достатъчно случаи на видни теоретици — философи и естетици, — които въпреки професионалните си занимания с природата на естетическото не са били

в състояние да „усетят“ художествения феномен: онова уникално и така познато превръщане на художествената форма в художествено съдържание и обратно; онази подвижна и трудно уловима липса или наличие на Изкуство и Талант. Говоря за „усет“ не от закъсняло импресионистично разнежване: този *усет* не изчерпва критическата дейност, той трябва да бъде *проверен и защитен* от професионалния анализ на творбата, която го поражда и предполага. Той е дълбоко *социален*, защото е разбиране-оценка за художествено-естетическа стойност. Този усет не е мистично тайнство, а *акт на професионална intuition*, която задължително предполага наличие на способности, култивирани чрез вече натрупан опит. Той не изчерпва критиката: тя започва от него, тежко ѝ, ако остане само при него, но пък без него е непоправимо осакатена.

Нещо повече. Този усет се базира върху определени теоретически постулати, но *той може да ги надмогне чрез талантливо критическо съпреживяване*. Постулатите остаряват по-бързо от художествената чувствителност: красноречив пример е значителна част от критическото наследство на Белински или Сент Бьоф. Историята показва, че съждението на критическия талант, на добрия вкус, може да има по-трайно историческо съществуване, да бъде по-верен ориентир от добросъвестното, но неталантливо прилагане на общопризнатите постулати (*съждението на вкуса има винаги комплексен характер* — в него влизат социологически, психологически, културологически съставки, интегрирани от аксиологическа доминанта). . . Всичко това обаче се установява — както и прословутата пророческа (касандрична) функция на изкуството — винаги късно, винаги *post factum*. . .

„Увеличаващата се роля на критиката ще се изразява, както може да се мисли, не в повишаването на нейния чисто външен авторитет, а в повишаването на вътрешния ѝ авторитет“ — казва акад. Лихачов в цитираната вече статия „Бъдещето на литературата като предмет за изучаване“.¹³

Това сигурно няма да стане с помощ отвън — ако перифразираме Илф и Петров: *делото за спасяване на авторитета на критиката е в ръцете на самата критика*.

¹³ Д. С. Лихачов. Цит. съч., с. 614.

ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ

АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ

Тезисността на настоящото изложение не позволява не само изчерпването, но дори и достатъчно убедителното представяне на повдигнатите проблеми. Въпреки това авторът смята, че може да го публикува като опит за систематизация на различните въпроси на жанровата теория в единен възглед за същността и функциите на жанра в художествения процес. За съжаление малкият обем не позволява включването на три много важни въпроса — проблема за жанровата система, за развойните модели на жанровете и жанровите системи и за промяната във възприятийната парадигма на исторически установилите се жанрове.

ОНТОЛОГИЧЕН СТАТУС

Според Хемпфер¹ на въпроса, „как в същност съществуват литературните жанрове?“, може да се отговори принципно по следните три начина: А) Номиналистично — не съществуват всеобщи категории, а само всеобщо прилагани словесни знаци, които се представят за всеобщи понятия, докато в действителност можем да разполагаме само с единични представи; Б) Платонично, респ. реалистично — а) платонично — приема се съществуването на универсалия „ante res“, която съществува заедно с времепространствения свят под формата на отделна сфера, т. е. жанрът съществува като идея. И б) реалистично (материалистически) — универсалията съществува „in rebus“, т. е. закономерността се изразява само посредством явлението, но тя съществува обективно; В) Концептуалистично — съществува универсалия „in mente“, утвърждаваща съществуването на всеобщи категории в съзнанието, но отричаща реалното им съществуване в действителността.

Но на какво е универсалия литературният жанр? Терминологичната епопея на жанровата теория показва не само противоречивостта и сложността на проблематиката, но и възможността тя да бъде разрешена на различни равнища, от различни позиции и според различни принципи. Всички „родове“, „видове“, „жанрове“, „поджанрове“, „типове“, „прости и сложни форми“, „модуси“, „естествени форми на поезията“, „прости качества“, „дискурсивни особености“, „естетически и исторически жанрове“ и пр. са все универсалия на нещо — на отделни произведения, на идеални феномени, на композиционни принципи, на структурни особености. Освен това отношенията между различните равнища са също противоречиви и неопределени. Какво е отношението например между лирика и лирически жанр? А между ода, елегия и лирическа песен? Могат ли те да бъдат определени въз основата на *genus procsimus* и *diferencia specifica*,

¹ К. H e m p f e r. Gattungstheorie. München, 1973.

т. е. да бъдат видове на класа според формалната логика? И ако за родовите понятия, както и за структурните и композиционните принципи е признато, че могат да бъдат постигнати само в сферата на абстракцията, макар и да съществуват обективно,² то проблемът за универсалията на тези жанрове, които се наричат „балада“, „сонет“, „роман“ и пр. и с които сме свикнали да обозначаваме вещественно съществуващи текстове, остава да тревожи. Коя е основата за извличане на общи черти от отделните произведения, които да дават основания за формиране на жанровата универсалия и какво е значението на тези понятия? Може да се дадат няколко принципни разрешения: А) нормативна поетика — съществуват регламентирани структури, според които произведението се създава и възприема. Или в семиотически термини — в езика (*langue*) на изкуството жанровете съществуват така, както граматическите правила в обикновения език. Б) морфологична поетика — жанрът съществува в абстракцията като средство за класификация на текстовете. Явява се въпросът, кои текстове да бъдат включени към всяка група — историческите промени налагат съществуването под едно заглавие на принципно различни творби. Като отговор на този въпрос възниква представата за „инвариантната норма“ — лирическите песни се обхващат от своето „песенност“, присъщо на всички текстове от тази рубрика, докато останалите особености на произведението са исторически променливи.³ В) комуникативна поетика — жанрът е универсалия на „групи текстове“ и се нарича „текстов сорт“⁴. Това схващане преодолява едностранчивостта на класификационния подход, като признава обективното съществуване на жанра. Но ограничаването му само в областта на текстовите групи, т. е. на индивидуалните речеви актове, носи след себе си всички несъобразности на Сосюровата дихотомия език — реч. Тъй като жанрът не може да се разглежда като „реч“, но не може да бъде причислен и към „езика“ на изкуството, по необходимост трябва да се приеме, че той съществува само в съзнанието на определена историческа епоха, представлява „хоризонт на очакване“, чиято природа е малко или повече инструктивна — тя се усвоява от читателя в училище, от мнениата на критика и пр. и му служи като „естетически опит“, от чиято гледна точка той възприема творбата. Субективноидеалистическият характер на тази позиция личи най-ясно в определението на Яус: „Всеобщността на литературния жанр, която не може да се отнесе към една процесуално определена инвариантна норма, може да се обхване с помощта на понятията, които Кант разработи за определяне на естетическото съждение. „Вследствие на това (на не-необходимия характер на връзката между естетическото съждение и понятието за красотата — б. м., А. П.) модалността на естетическото съждение не е обективно следствие на обективен закон. Тя може да се нарече само о б р а з ц о в а, т. е. необходимо е съгласието на в с и ч к и относно едно съждение, което се разглежда като пример на едно правило, което не може да се посочи.“ Това посредничество между всеобщото и особеното чрез образцовото важи очевидно и за рецептивния, и за продуктивния континуитет на литературния жанр, който като „неопределе-

² За сложния и противоречив път при установяване на родовото и жанровото понятие вж. Н. Георгиев. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. — ГСФ, ФСФ, 1969; J. Beherens. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Halle, 1940; W. V. Rutkowski. Die literarischen Gattungen. Bern/München, 1968; K. Hempfer, Op. cit.; G. Genette. Introduction à l'architexte, p. 79.

³ Това е по принцип схващането, залегнало в основата на цяло направление в литературознанието, известно като „литературна история по жанрове“. За основните теоретически принципи вж. G. Müller. Bemerkungen zur Gattungspoetik. — In: Philosophischer Anzeiger 3 (1928/29); K. Viëtor. Die Geschichte der literarischen Gattungen. — In: K. V. Geist und Form. Bern, 1952.

⁴ Вж. G. Gülich E./R. aible W. (Hrsg.). Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt a. M. 1972.

на норма“, чийто отворен смисъл се изпълва и определя едва в отделното художествено произведение и в отделното естетическо съждение, е същевременно пример и образец. Така разбрана, категорията на образцовото сменя схемата „правило — явление“ и дава възможност да се определи жанровото понятие в областта на естетическия процес. Защото онова, към което ни отправя образцовото, е н е о п р е д е л е н о, то има динамичен характер, т. е. при всяка нова конкретизация се определя отново.⁵

Анализът на изложените възгледи води до следните изводи: 1. Представа-та за съществуването на жанра под формата на Платонова идея е явно несъстоя-телна. Трябва следователно да търсим полето на неговата екзистенция в сферата на общественото съзнание и историческия художествен процес. 2. В сферата на общественото съзнание универсалията може да съществува поне по два принципно различни начина: а) като абстракция, извлечена от съществуващите тексто-ве, и б) като норма, предлагаща и конституираща литературните произведения.

Съществуването на жанра като абстракция също може да има два варианта: а) съществуване като универсалия *in mente* без корелат в обективната действи-телност. Това е схващането на Хемпфер, извлечено от понятието за структура на Ж. Пиаже.⁶ То позволява да се обясняват и продуктивната, и рецептивната страна на жанра в художествения процес, но не посочва корените, които обус-лавят съществуването на жанровата универсалия. Тя си остава с неизменно ин-структивен характер и неизбежно води до неразрешимите противоречия на има-нентизма; б) жанрът съществува *in rebus*, в текстовете, обединени в група по опре-делени признаци. Това схващане звучи поне привидно материалистически. Ред-но е обаче да се запитаме: следва ли да приемем текста или текстовата група като субстанция, чиито закономерности не зависят от нищо друго освен от соб-ствената им природа? Допускането на отрицателен отговор води до приемане на втората възможност, посочена по-горе — жанрът съществува като норма. Така отговаря и Яус, но за да проверим доколко може да му се вярва, е необхо-димо едно кратко отклонение в общата теория на комуникативните системи.

Съществуването на междинно равнище в дихотомията език — реч за пръв път допусна и доказва М. М. Бахтин.⁷ Той излиза от понятието за „изказването“, за да анализира процесите, осъществяващи се при употребата⁸ на езика. Всяко изказване се характеризира с определена речева ситуация, комуникативна среда, тема и специфични начини за нейното изчерпване, композиция и насоченост към определена ответна реакция.⁹ Типовете характеристики на изказванията са имен-но речевите жанрове. Те съществуват, както и езикът, в потенция, но не са тъж-дествени с него, а образуват собствена сфера, която организира речевото пове-дение. „Ако речевите жанрове не съществуваха и ние не ги владеехме, ако ни се налагаше да ги създаваме за пръв път в процеса на речта, свободно и за пръв път да строим всяко изказване, речевото общуване би било почти невъзможно.“ „Речевите жанрове, сравнени с формите на езика, са много по-пластични, измен-чиви, гъвкави, но за говорещия индивид те имат нормативно значение, не се създават от него, а са му дадени.“ „... речевата воля на говорещия се осъществя-

⁵ H. R. Jauss. *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*. — In: H. R. J. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München, 1977. s. a. H. R. Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970.

⁶ J. Piaget. *Logique et connaissance scientifique*. Paris, 1967.

⁷ В приписването на Бахтин книги на В. Н. Волошинов „Марксизм и философия езика“. Л., 1929, и на П. Н. Медведев „Формальный метод в литературоведении“. Л., 1928, а също така и в доскоро неизвестния проект за книга „Проблема речевых жанров“ в: М. М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979.

⁸ В лингвистичния смисъл на термина, който корелира с други две сродни понятия „из-ползуване“ и „боравене“. Употребата *usage* е реализация на съществуващите езикови възмож-ности в речта.

⁹ М. М. Бахтин. Цит. съч., с. 255.

ва преди всичко в избора на определен речеви жанр.¹⁰ Тази идея по-късно беше преоткрита от структурализма и се изрази в понятието на Л. Йелмслев за „социалната норма“¹¹ и понятието за дискурс (discours) на френския структурализъм.¹² Това чисто комуникативно определение все още не може да бъде пренесено направо в областта на художествената литература, тъй като не е съобразено нито с особеностите на статута, нито със спецификата на обществените ѝ функции. Съвременното литературознание обаче все по-често достига до извода, че самото изкуство представлява една „цялостна комуникативна верига, извън която художественото произведение не може да се появи, да съществува и да функционира в своето собствено, специфично художествено качество.“¹³ Въпреки спецификата си и художественото изказване също се характеризира с определена тема, композиция, насоченост към ответна реакция и обществено въздействие. Следователно механизмът на съществуване на литературния жанр е принципно същият, както и на обикновения речеви. А обективната основа на съществуването му като литературен жанр се състои именно в качеството му на речеви жанр, т. е. на облягането върху комуникативната система извън литературата, която е същевременно и в литературата. Типологическите корени на литературните жанрове лежат в способността на обществото да си служи с комуникативни системи. Литературните жанрове са специфични норми, обединяващи в себе си многообразните аспекти на художествената творба — от строежа ѝ до нейното специфично обществено въздействие. Принципната им структура съвпада с тази на речевите, а спецификата им се разкрива от разликите между същността и функциите на практическата и художествената комуникация. Тяхната художественокомуникативна функция обикновено се осъществява чрез облягане върху строежа и функциите на обикновените речеви жанрове. Затова и можем да представим литературния жанр като своеобразна трансформация на простите речеви жанрове.

АСПЕКТИ НА ЖАНРОВОСТТА

Жанрът като съществуваща в потенциала типова структура на изказването трябва да отговаря на следните изисквания:

А) Да конституира изказването според отношенията на отправителя и адресата на изказването. Тези отношения са: а) комуникативни: 1) речева ситуация — диалог, монолог за другите, монолог „за себе си“, 2) условия за осъществяване връзката между участниците в комуникацията — различни варианти на адресант и адресат; б) йерархически и обществени условия в социално, морално и пр. отношение, които определят характера на изказването — молба, заповед, дружеско послание и пр.

Б) Да конституира изказването според начина, по който се осъществява комуникацията — писмено или устно и според канала. С този признак се характеризират до голяма степен смисълът и целта на комуникацията. Много жанрове са строго свързани с определен начин на предаване на комуникация и с определен канал. Епитафията — писмена, поговорката, ораторската реч — устни, радиопиесата — съобразена с характера на канала и пр. Голямото значение,

¹⁰ М. М. Бахтин. Цит. съч., с. 258, 260, 256—257.

¹¹ Л. Елмслев. Прогломены к теории языка. — В сб.: Новое в лингвистике. Вып. I. М., 1962.

¹² Вж. Э. Бенвенист. Всеобщая лингвистика. М., 1975; Tz. Todorov. Les genres du discours. Paris, 1978.

¹³ И. Стефанов. Социология ли е социологията на изкуството. — В: Проблеми на културата, 1981, кн. I, с. 21.

което Н. Фрай придава на тези жанрови белези, не е пресилено, въпреки че е недостатъчно да се дефинират отделните родови и жанрови категории само с тяхна помощ.¹⁴

В) Да конституира изказването спрямо темата и нейната съотнесеност към ситуацията.

Г) Конституиране на изказването с оглед на очакваното въздействие и желаната ответна реакция. Тези два аспекта, колкото и да са близки, не бива да се смесват. Въздействието на изказването не се изразява непременно с прагматичната или речева ответна реакция, която да следва точно условията, поставени в началното изказване. На тази особеност на комуникативния акт се дължи и възможността за съществуване на художествената литература, чието въздействие има едни измерения, а ответната ѝ реакция може да се прояви много по-късно и по съвсем друг повод.

Д) Конституиране на изказването с оглед на господстващите в езиковото съзнание начини на постройка, формален апарат, езикови и художествени конвенции, идеологически фактори, табути и пр., а специално за художествените жанрове и с оглед на схващанията за същността и ролята на литературата, функциите на съответния жанр, специфичната му структура.

Освен тези условия, необходими за изграждането на всяко изказване, за художествената литература са необходими още няколко:

А) Конституиране на изказването според отношението към публиката. За художествената литература, която се отказва от прагматичното въздействие на обикновеното съобщение, е важно да се знае какво е отношението на изказването и неговия отправител към публиката. Върху това отношение най-вече влияят различните художествено-комуникативни ситуации и различните въздействени цели. То зависи и от равнището, на което се намират художествените конвенции, социологическите характеристики на художествената ситуация, както и характерът на цялостния обществен и духовен живот. Жанровият характер на отношението творба — публика е винаги исторически обусловен.

Б) Конституиране на изказването спрямо конвенциите за специфичното му изграждане. За характеризирание на художествения текст не е достатъчно да се определи само речевата ситуация, то борави с конвенционални средства за изграждане, които не са пряко следствие на определена комуникативна ситуация, а имат в известен смисъл функцията на „код“, т.е. те о з н а ч а в а т принадлежността на изказването към един или друг жанр. Такова е положението на диалога в драмата, съществено различаващ се от обикновения диалог, наративността като художествен принцип, изповедността като особен тип монологичност и пр.

В) Конституиране на изказването според господстващите естетически конвенции на времето. Тук са валидни не толкова непосредствените комуникативни условия, колкото идеологическите, естетическите и художествените схващания на епохата. Въздействието на творбата зависи в немалка степен от отношението ѝ към разбиранията на своя възприемател и начина, по който тя борави с тях. Много добър пример е теорията на Аристотел за катарзиса, който се основава на сблъсъка на показаното на сцената и реакцията на общественото мнение. Темата и начинът на нейната разработка също зависят много от това отношение. Ето защо те често се конвенционализират и се превръщат в един от най-сигурните жанрови признаци.

Г) Конституиране на изказването спрямо някои конвенционални структурни елементи. Тук влизат разграниченията поезия — проза, различните начини на стихова организация, социалният и художественият статус на героя, използу-

¹⁴ N. Frye. Die Analyse der Literaturkritik (Anatomy of Criticism). Stuttgart, 1964.

ването на схеми и свързването на изказването с определен лингвистичен стил. Това са особеностите, които най-много заслужават определението „художествени“, тъй като подчертават условния, „направен“ характер на изказването. Затова и нормативните поетика определят жанровите белези най-вече според тези признаци.

За извършване на комуникативния акт са необходими най-малко две условия — код и комуникативна ситуация. Без владеење на кода комуникацията е невъзможна. Затова и всички елементи с конвенционален, т. е. с кодификационен характер играят извънредно важна роля в процеса на художествения акт. Но разграничението между тях и елементите с предимно ситуативен, т. е. прагматичен характер, се налага от необходимостта да се освободи представата за жанра като „естетически опит“ с инструктивна природа. Спецификата на художествения жанр се корени в напрежението и взаимодействието между художествените и нехудожествените комуникативни системи, следователно в диалектичката връзка между кодификационните и прагматични елементи на изказването. Онези отношения и елементи на изказването, които водят началото си от условията на комуникативната ситуация, ще наричаме „комуникативен статус на жанра“ независимо от факта, че те вторично се семантизират и преминават към кода. А онези аспекти и характерни особености на изказването с конвенционален характер, водещи началото си от идеологическата историческа ситуация и получаващи впоследствие комуникативен характер, ще наричаме жанрова конвенция или „жанрова парадигма“. Структурни елементи като тип реч, стихова организация, схеми, стил, героин и пр. — „елементи на жанровата композиция“ въпреки неточността в употребата на термина „композиция“.

ТИПОЛОГИЯ ИЛИ ИСТОРИЗЪМ

„Как е възможно да се пише история на жанра, ако няма предварително дадени жанрови норми и ако тези жанрови норми могат да се определят едва в прегледа на цялата маса исторически появили се отделни произведения. Това не е дилема, това е д л е м а т а“¹⁵ — пише К. Виетор в статията си „История на литературните жанрове“. А Г. Мюлер разрешава тази дилема по следния начин: „Жанрът се проявява само в историята на отделните произведения, но не изниква от тях, а ги „трансцендентира“. Жанрът е исторически действителен само в „своите“ отделни произведения.“¹⁶

Ясно формулирана, дилемата може да се отрази така: Или жанрът е типологично явление, което не зависи (или твърде малко зависи) от историческите изменения в литературата, или жанрът е конкретно, исторически обусловено явление, което е действително само в рамките на определена система. Така очертана, опозицията е наистина груба и много рядко се появяват гледища, които да защитаваат една от двете крайности, но по същество тя е точна. Различните подходи към нейното разрешаване, известни досега, могат да се подредят така: а) Отменяне на проблемата — Кроче¹⁷; б) Жанрът е закон с непроменена типологичност — системата на класицизма; в) Жанрът е типологично явление, но неговата типология се изразява не в предварително дадени норми, а в едно общо качество, което се среща във всички исторически варианти. Жанрът съществува като „инвариантна норма“, извлечена от историята, но, както твърди Мюлер, не произлиза от нея, а „трансцендентира“ отделните творби. Тази позиция е защитавана от различни школи и течения, с неизбежните нюанси, разби-

¹⁵ K. Viëtor. Op. cit., S. 305.

¹⁶ G. Müller. Op. cit., S. 25.

¹⁷ B. Croce. Die Dichtung. Tübingen, 1970.

ра се, като и до ден днешен продължава да има привърженици¹⁸: г) Жанрът е исторически изменяща се субстанция, запазваща все пак единството си, като опознаването му се извършва не по основни признаци, а по „второстепенни“ — Тинянов¹⁹; д) Жанрът е исторически конкретно явление, валидно само в определена художествена система — Жирмунски²⁰, Яус²¹; съществуват два полюса за проявяване жанровия характер на литературата — Лемерт²², Тодоров²³, Хемпфер²⁴, Женет²⁵.

Очертаното противоречие се обуславя от разликите между двете главни функции, които изпълнява жанрът в художествения процес. От една страна, се визира процесът на осъществяване на художествената творба, нейната онтология, осмисляне и въздействие. В този случай изпъква ролята на жанра като код и при това с уклон към синхронията. Ненаправно въпросът за жанра на произведението, създадени в предишни епохи, е доста сложен, противоречив и все още трудно разрешим. От друга страна, на преден план изпъква функцията на жанра като „памет на литературата“, т. е. в историческия процес, където неговото място обикновено се тълкува като консервативния елемент в динамичния процес. Анализът на проблематиката довежда литературознанието до извода, че тези две функции не принадлежат на едно и също явление — функцията на посредник в комуникативния художествен процес, съобразена с всички изисквания, очертани в предишния параграф, може да поеме само жанрът като конкретно историческо явление, тъй като в неговата структура участвуват твърде много елементи, свързани с конкретната идеологическа и художествена ситуация. Функцията на „типова структура“ с постоянен въздействие потенциал, така както е очертана в книгата на Бахтин за Достоевски например, трудно се вмества в представата за определен жанр. Дори и в цитираната книга противоречието е явно — авторът говори за жанра, а проследява различни конкретни явления — сократически диалог, менипова сатира, античен роман, средновековен роман, романът на Достоевски. . . Така се появява понятието за типа — и до ден днешен дискутирано и неполучило еднозначно решение, но симптоматично като изследователска насока. За Женет „типът“ е надвременно явление, приближаващо се до представата за родово деление на литературата. Лемерт, съзателят на понятието, счита, че то е само една абстракция, „градивна форма на литературата“. Схващането на Тодоров е много променливо, и то се колебае между позицията на Женет, по същество проявена още в системата на Гюте и Шайгер, и представата за типа като структура, проявяваща се в различни етапи на историческия процес и представляваща нещо като елемент в таблицата на Менделеев. Сравнително ясно определение дава Хемпфер, облягайки се на структурното понятие на Пиаже: „Ако се определят начините на писане като отношение на елементите, тогава при определени трансформации, от една страна, ще се получат надвременни типове, а, от друга — конкретни исторически жанрове.“²⁶

¹⁸ С по-големи или по-малки разлики подобна концепция се експлицира или имплицитно присъствува в теориите на Емил Шайгер и неговите последователи. Вж. E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1957; E. S. Andeutungen einer Musterpoetik. — In: Unterscheidung und Bewahrung, Festschr. F. Kunisch. Berlin, 1961.

¹⁹ Ю. Н. Тынянов. Литературный факт. — В: Поэтика, история литературы, кино. М., 1977.

²⁰ В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. М., 1978.

²¹ H. R. Jauss. Op. cit.

²² E. Lämmerl. Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955.

²³ Tz. Todorov. O. Ducrot. Enzyklopädisches Wörterbuch der Sprachwissenschaften. Frankfurt a. M., 1975.

²⁴ K. Hempfer. Op. cit.

²⁵ G. Genette. Op. cit.; G. Genette. Genres, types, modes. Poétique 32 (1977).

²⁶ K. Hempfer. Op. cit.

Все още неясната дефиниция на типа, както и неразрешеният въпрос за тълкуването на произведенията от предишните епохи не могат да заличат голямата стойност на разграничението, до което достига съвременното литературознание. Това е единственият начин да се разреши противоречието между типологията и историзма на жанровото понятие и неговите функции в художествения процес. Посоката, в която трябва да се търси характеристиката на типа, предполага изпълнението на следните условия: 1. Да отразява устойчиви, независещи от исторически изменения елементи на изказването. 2. Да бъде достатъчно обхватно, за да може в определена художествена система да се трансформира в жанр, без при това да бъде ограничен в обратна посока, т. е. типът да не се схваща просто като затвърдяла жанрова структура — едно от качествата, които типът трябва да има, е съчетаемостта и взаимозаменяемостта му в конкретните жанрови образувания. 3. Да включва само елементи със структурно значение, които само потенциално да са съчетаеми с идеологията, т. е. по необходимост типът ще обхваща само комуникативния статус на жанра, но, от друга страна, той не може да представя само комбинация от градивни елементи или да се изразява от устойчиви форми като сонет, рондо, триолет, защото градивните форми по принцип не са достатъчни да конституират изказването в неговата цялост. 4. Типът не може да бъде друго освен абстракция, неговият въздействен потенциал може да се опише само най-общо, което му позволява трансформациите в конкретни жанрови структури и въздействени възможности. 5. Типът като художествена структура може да включва само относително устойчиви принципи на организация като нарация, песенност, диалогичност, без да се обвързва с цялостната характеристика на художествената комуникативна ситуация. Пример за подобно типологизиране на жанровите явления можем да дадем със схващането на Волфганг Кайзер.²⁷ При класификацията на лириката Кайзер въвежда две основни понятия — поведение на лирически субект (*Haltung*) и вътрешна форма. Различните комбинации между тях представляват сравнително обособени типове лирически структури с относително неизменен характер и въздействен потенциал. Удачното в неговата система е това, че констатациите са единство не само на структурни елементи, а на композиция, тематика и въздействие, т. е. определят изказването в неговата цялост. Върху подобен тип предпоставки изгражда жанровата си система и Хенрих Маркевич²⁸.

Без все още да ограничаваме точния брой и характер на елементите, изграждащи типа, може да се каже, че за разлика от жанра той може да се представи като математически модел. Общият брой типове в литературата биха били всички възможни комбинации на отделните елементи при спазване на условието за вътрешна непротиворечивост, което автоматически изключва голям брой съчетания. Въпреки това броят им, макар и краен, би бил все пак неудобно голям. Затова практически въпросът може да се разреши с описанието на исторически появилите се и утвърдени типове, тъй като единствено те играят роля в художествения процес. Но не трябва да се забравя, че цялата система съществува в потенция и нищо не би попретило на появата на нови типове, неизявени досега.

ЛИРИЧНО, ЕПИЧНО, ДРАМАТИЧНО

Основният въпрос, който трябва да се разреши при дискутиране на връзката между литературните родове и жанрове, е проблемът за тяхната съподчиненост и принципна съчетаемост. Как отделните жанрове се обединяват в голяма-

²⁷ W. Kayser. *Das Sprachliche Kunstwerk*. Bern, 1948.

²⁸ Г. Маркевич. *Основные проблемы науки о литературе*. М., 1980.

та група на рода и как отделните жанрове носят родовите си характеристики. Трудността на проблема се е отразила и във възникването и функционирането на отделните родови понятия.²⁹ След периода на утвърждаването им литературознанието достига другата крайност — пълното съподчинение на жанровете в понятието за рода, отразило се в наименованието „вид“. Множество школи полагат огромни усилия да построят единна система, по която отделните жанрове логически да се обединяват в рода. Хегелианството — посредством понятията на субективност и обективност, Петерсен³⁰ и Маркевич — въз основа на структурни принципи, Фрай — с понятието за ритъма и т. н. Все повече обаче представата за логическата съподчиненост на родовите и жанровите явления изпада в криза. „Основните понятия“ на Щайгер³¹, „естествените форми“ на Гьоте³² и пр. са само някои от примерите. В криза изпада и самото понятие за триединството — появява се предложение за формиране на нов род или родово качество — „дидактика“ (Зайдлер),³³ ново основно понятие — „артистичното“ (Рутковски),³⁴ нов принцип за класификация — „целови форми“ (Зенгле).³⁵ Следва ли да се приеме, че понятията за лириката, епоса и драмата са загубили евристичната си стойност и ако не, каква е спецификата на тяхното присъствие в литературата и какви са техните отношения с жанровостта, така както я очертахме — в комуникативен план?

Въпросът може да получи разрешение само ако се анализира принципната разлика, съществуваша между строежа и въздействието на художественото и нехудожественото езиково изказване. Художественият „дискурс“ не може да се обхване изцяло от простия модел на речевата комуникация — говорител, канал, код, съобщение, приемател, въздействие, ответна реакция. Освен тези елементи в системата на художествената комуникация се намесва и проблемът на публиката, т. е. проблемът за своеобразието на художественото съобщение. Напрежението, което съществува между социалната насоченост на художествен текст и неговата привидна безцелност и автономност, невключеността му в конкретна комуникативна ситуация — това е полето, в което се проявява разликата между родова и жанрова организация. Жанрът характеризира преди всичко комуникативната страна на текста и като код, и като ситуация. Родът се проявява в спецификата на естетическата и художествената организация на изказването.

Принципите, по които се извличат родовите характеристики, са много различни. Щайгер и неговите последователи съчетават структурни и антропологически понятия, обединени от системата на Хайдегер и от Касиреровата философия на езика.³⁶ Валтер Кили в книгата си „Елементи на лириката“³⁷ се опитва да създаде една феноменология на лиричното, където все още се смесват сферите на естетическото и художественото, но без преки прескачания към типологически понятия. Дори „времето“ е чисто художественото време, а не философската категория на Хайдегер. Смесването на естетическо и художествено има и в понятието на Хемпфер „начин на писане“, под чиято рубрика са обединени чисто естетически категории като комичното и чисто структурни като наративността. Зенгле предлага изработване на „тонова поетика“ въз основа на ретори-

²⁹ Вж. бел. 2.

³⁰ J. Petersen. Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin, 1939.

³¹ E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1957.

³² J. W. v. Goethe. West-Östlichen Divan. Zürich, 1963.

³³ H. Seidler. Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. Stuttgart, 1965.

³⁴ W. V. Rutkowski. Op. cit.

³⁵ F. Sengle. Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre. Stuttgart, 1969.

³⁶ E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. I Teil — „Die Sprache“. Berlin,

1923.

³⁷ W. Killy. Elemente der Lyrik. München, 1972.

ческото понятие „тон“, явяващо се като организиращ фактор при конструиране и възприемане на изказването. У нас Н. Георгиев³⁸ предлага един родов модел на лириката, който, разграничавайки сферата на естетическите понятия и сферата на художествените, характеризира рода като количествено корелативно съпоставяне и противопоставяне на структурните характеристики на лириката и епоса. Същата по принцип е и позицията на А. Натев,³⁹ който разграничава понятията „драматично“ и „драматургично“. В последно време до подобно решение стигат Ц. Тодоров в „Произход на жанровете“⁴⁰ и Ж. Женет в „Увод в архитектурата“⁴¹. Основното, което характеризира всички тези схващания, може да се резюмира като: 1. Родовата характеристика на художествената литература именно като художествена се състои в устойчиви исторически слабо променливи „начини на писане“, на структуриране на творбата, с оглед на нейното специфично художествено въздействие. 2. Родовата характеристика на художествената литература като естетическо явление, което включва в себе си качества на действителност с естетически характер, се състои в особения начин на третиране и концептиране на тематиката. Интересен е въпросът за отношенията между художествените и естетическите родови понятия. На първо място генетически. Дали първични са естетическите категории, обусловени от психологически особености на човешкото възприятие, или първична е художествената структура, под чието влияние се изработват понятията на трагичното, комичното, драматичното и пр. Отговорът на този въпрос е много трудно да се даде, преди да е изучен генезисът на изкуството не само като конкретна проява, но най-вече като типологически корени. От друга страна, стои въпросът за отношенията на естетическо и художествено вътре в структурата на творбата. Трябва ли драмата да е непременно „драматична“, лириката — „лирична“. Въпросът се усложнява допълнително и от факта, че в различните художествени системи са валидни различни конвенции за лирика, епос и драма. Освен това различните художествени системи притежават и специфични методи за изграждане на произведението, неговото осмисляне и въздействие. Всичко това очертава едно извънредно противоречиво поле на проява на родовите характеристики в литературата. Тази противоречивост, чиито корени са най-вече исторически, все пак може да се сведе до принципно разрешими граници при разграничаване на жанровете и родовите характеристики, от една страна, и художествените и естетическите — от друга. В този случай жанровата теория има задачата да опише и изясни взаимоотношенията, съществуващи между тях във всяка отделна исторически обусловена художествена система.

ПЛАСТОВЕ И ЙЕРАРХИИ

Съвременната представа за размишаване на границите между жанровете за разлика от строгата жанрова регламентация на класицизма и Просвещението например изхожда най-вече от методологическата предпоставка, че жанровете различия се обуславят от разликите в отношението към темата. Старата литература е силно конвенционализирана и канонизирана, докато съвременният реализъм със снемането на конвенционалните изисквания и преодоляване на ограниченията при отразяване на действителността не изпитва нужда от строги

³⁸ Н. Георгиев. Лириката. Канд. дис. С., 1972.

³⁹ А. Натев. Драматично и драматургично. С., 1967; Подстъпи към теория на драмата. С., 1971; За театъра като изкуство. С., 1972.

⁴⁰ Tz. Todorov. L'origine des genres. — In: Tz. T. Les genres du discours. Paris, 1978.

⁴¹ G. Genette. Op. cit.

жанрови диференциации.⁴² Изучаването на средновековните литератури,⁴³ социологията на литературата,⁴⁴ теорията на комуникацията, рецептивната естетика⁴⁵ и пр. предложиха множество факти, които силно разклашат тази представа. Доказано беше преди всичко, че литературата не е и не може да бъде единен процес, тя се състои от множество паралелно протичащи микропроцеси, свързани с определена социална среда, с различни пластове на публиката, разделени според равнището на естетическа и обща хуманитарна подготовка, идеологически позиции, обществени взаимоотношения. Не само разликата в предполагаемото въздействие и начинът на изграждането на текста, но дори и третирането на темата е различно при съотнасянето на литературата към различните пластове на публиката. Въпросът действително се усложнява в съвременната ситуация, особено при социализма, където постепенно изчезват класовите различия, но всички други диференциации, както и разликите в предполагаемите въздействия на всеки от жанровете все още остават безусловно валидни. Една от основите, върху която съществува жанровостта в литературата, е именно съотнасянето ѝ към различни обществени пластове.⁴⁶

С изучаването на тези проблеми се занимава т. нар. социология на литературата, която има няколко разклонения според предмета и методите на изследване. Към въпроса за жанра са релевантни следните три аспекта: а) Социологическа характеристика на съдържателните структури. Тук влизат социалният статус на героя, средата на действието, идеологията, с която са свързани едни или други мотиви; б) Социология на изказа. Предмет на интерес тук е преди всичко идеологическата същност на езиковите явления и речевите жанрове, свързаността им с определени социални и идеологически ситуации; в) Социология на художествената форма. Предмет на анализ е реалното битуване на художествените форми в обществените групи, средата и начинът на изпълнение, въздействието и свързаността им с определени идеологически структури, обвързаността им с определен начин на разпространение — книги, устно разпространение, масови комуникации, институции и т. н.

Всеки жанр е подвластен на социологическите диференциации, неговото право на съществуване, начинът му на съществуване, специфичната композиция и въздействие, обществената му функция са строго регламентирани от очертаните по-горе условия. Естествено вече създаденото произведение може да се пренася от пласт в пласт, да променя специфичния си начин на екзистенция и въздействие, да променя обществената си функция, но винаги остава обвързано с определен оптимален вариант социокултурни условия, които са залегнали в жанровата му специфика. Много интересен пример, доказващ верността на правилото чрез опита си да го преодолее, са жанровете на т. нар. тривиална литература — детективският роман, романите с пикантни истории, шлагерът, мюзикълът и т. н. Привидно те са насочени и възприемани от пределно широк кръг читатели — това е едно от основните им качества — да бъдат бестселъри (отново се вижда пряката зависимост между жанра и изискванията на определена историческа формация — капитализма). Конкретните социологически из-

⁴² Вж. В. Сквозников. Лирика. — В сб.: Теория литературы в историческом освещении. Т. II. Роды и жанры литературы. М., 1965; Л. Я. Гинзбург. О литературном творчестве. М., 1979; а също и О лирике. М., 1973.

⁴³ Вж. изследването на Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; H. Kuhn. Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur. — In: H. K. Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart, 1959; H. R. Jauss. Älterität.

⁴⁴ R. Escarpit (Hrsg.). Elemente einer Literatursoziologie. Stuttgart, 1977; J. Barck (Hrsg.). Literatursoziologie. Stuttgart, 1975.

⁴⁵ Вж. съчиненията на Яус, Изер, Вайрих, Ширле и пр., както и представителния сборник R. Warning (Hrsg.). Rezeptionsästhetik. München, 1975.

⁴⁶ F. Nies. Gattungspoetik und Publikumstruktur. München, 1973.

следвания обаче показват, че различните обществени, идеологически, дори професионални групировки, различните типове читатели, диференцирани по психологически, образователни и т. н. критерии, възприемат различно тези произведения. От това и тяхната обществена функция като че ли добива полифониен характер. В същност този полифонизъм е само привиден, всеки от вариантите е само частица от тоталното социално въздействие на жанра, чиито характеристики обикновено гравитират около развлекателността, преодоляването на психически стресове, отреагиране на социални конфликти и личностни комплекси на базата на психическия катарзис. Само че структурата на произведението е такава, че за всяка категория читатели да се намери подходящ подход. Същността на жанровете от областта на тривиалната литература е именно в тяхната „всеядна“ насоченост и това е една от основните причини те да се чуждеят от истинската проблемност.⁴⁷

За жанровата характеристика на изказването е релевантен още един проблем — пластовете и йерархиите в комуникативната му структура. Това разслояване се забелязва и в нехудожествените речеви актове в случаите, когато говорещият субект включва в словото си и чуждо изказване. Проблемът е изследван още през 20-те години от школата на Бахтин и Волошинов.⁴⁸ Днес обаче въпросът е поставен много по-общо — като анализ на трансформациите, които претърпява нехудожественият речеви акт, превръщайки се в художествено произведение.

Първата стъпка в тази посока е отделянето на равнищата, на които се наблюдава йерархически съподчинена активност на речевите субекти, и равнищата, на които се извършва възприятието. По принцип могат да се отделят следните нива:⁴⁹ а) Равнище на речевия субект — лирически аз, разказвач, хроникьор. Неговата позиция принципно не се различава от позицията на обикновения субект на изказването. Включването му в художествената комуникация обаче го извежда от нормалната речева ситуация и го превръща в условност. Всяка художествена система изработва свои норми за тази условност — за средновековния автор е недопустимо да говори за неща, които практически е невъзможно да се видят и чуят от един реален субект, но той спокойно говори за „чудеса“, представяйки ги като „видени и чути“. В епохата на реализма се появява, напротив, фигурата на разказвача „демиург“, той знае всичко, дори и мислите в главите на героите си, но пък описва само достоверни неща и т. н. Степента, на която се намира тази условност на речевия субект, е много показателна за цялостната характеристика на художествената система, за равнището, до което е достигнало развитието на художествените конвенции, за въздействия механизъм на определения жанр. б) Равнище на имплицитния автор. Нарушаването на нормалната комуникативна верига при художествената литература отделя реалния автор на творбата от собствения му текст, който битува като нещо самостоятелно, а неговите значения и функции зависят не толкова от речевата воля на говорещия, а от имплицитните и експлицирани дадености на текста, които изграждат неговата въздействена програма в съответствие именно с особеностите на литературния тип комуникация. Но наличието на текст, както и наличието на въздействена програма, закодирана в него, която вторично го реконструира в речево действие, предполага и някакъв отправител. Така възниква и концепцията за един своеобразен субект с твърде особена идентичност, чиято речева воля поражда художествения дискурс. Това е в същност и имплицит-

⁴⁷ Вж. Я. Березнишки. Тактиката на успеха, С., 1981.

⁴⁸ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия на езика. Л., 1929.

⁴⁹ Вж. Alexandra Okopien-Slawinska. Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation. — In: R. Fieguth (Hrsg.). Literarische Kommunikation. Kronberg, 1975; W. Iser. Der Akt des Lesens. München, 1976.

ният автор на текста. Различните художествени системи променят характера на този имплицитен автор под влияние на различните условия на осъществяване на художествения акт. Античният епос например, който битува само в устно изпълнение на автора или рапсода, предлага един тип взаимоотношения между реален и имплицитен автор. Фолклорната комуникация пък, при която текстът не само се възпроизвежда, но и всеки път наново се създава в акта на изпълнението, но субектът на изказването не претендира за авторство — друг тип. Печатният текст — трети, средствата за масова комуникация — четвърти и т. н. в) Равнище на реалния автор. Негова е заслугата за възникване на текста, той служи за медиум между реалната и художествената действителност. Но тъй като жанрът е нормативен за субекта на изказването и неговата речева воля може да се изрази само в избора на подходящ жанр и неговото използване в съответствие със ситуацията и въздействието, което се цели, намесата на реалния автор за характера на жанровата поетика е важна, но не и в структурно отношение. Това важи дори и когато авторът създава нов жанр — и тогава той се води от наличните вече алтернативи, които му предлага художествената парадигма на епохата, а неговата роля се свежда до обзора на такива алтернативи, които в своята съвкупна структура ще доведат до очакваното въздействие. г) Равнище на речевото поведение на обекта на изказването. Тук влизат изказванията на героите. Често пъти йерархическата структура може да бъде съставена от няколко сложно преплетени слоя в зависимост от това, колко изказвания се появяват включени едно в друго. На основата на това равнище възникват и някои специфични жанрови образувания — полифоничният роман на Достоевски и въобще жанровете на „диалогичното повествование“, ролевото стихотворение и пр.

Обратната страна — рецепцията, е разположена на симетрични равнища: а) Речева комуникация между героите. б) Равнище на експлицирания адресат. Това е въведеният в творбата образ на лирическия ти, някакъв предмет, към който субектът се обръща, и пр. в) Равнище на имплицитния читател. Неговият образ е резултат на стратегията на текста, той е обектът на въздействия потенциал на творбата, неговият образ понякога битува и в самата структура на текста. Но във всички случаи имплицитният читател не е реалният, в този смисъл неговият образ има типологично значение, както и образът на имплицитния автор. Обективизирането на въздействието обаче се осъществява едва в реалния сблъсък между реалния и имплицитния читател. г) Равнище на реалния читател. Той има същата функция на медиум между художествената и реалната действителност, както и реалният автор, но вече като обект на въздействие. Всичко, което беше казано за социологическото равнище, важи именно за този пласт на художествената комуникация. Реалното въздействие на жанра никога не може да се отдели от историческата конкретност на реалния автор и читател независимо от промените в креативната и рецептивната парадигма. Тази диалектика между въздействия потенциал на жанра, реализираща се на равнището на типологията, т. е. на равнище имплицитен читател и автор с реално въздействие, е основата за самостоятелността и автономността на художествената творба и нейната многозначност.

Жанровата теория от началото на съществуването си се е изграждала главно върху диференцирането на различните типове речева активност. И ако системата на Платон и Дионисий не може да даде отговор на всички въпроси, то анализът на речевите ситуации се оказва много плодотворен за обхващане същността на онези трансформации, които настъпват при преминаването на речевия акт в художествен. Намирането на границата, която отделя равнището на безусловност от равнището на условност на художествената творба, е възможно единствено при внимателен анализ на спецификата на художествената

комуникативна ситуация. Подстъп към този анализ са отделянето на различните равнища, на които се води изказването, и стриктното очертаване на ролята, която всяко едно от равнищата играе в цялостния художествено-комуникативен акт.

Анализът на комуникацията на първото равнище — речеви субект/експлицитен адресат — може да предложи само описване на условията речеви акт, обект на трансформация, както и неговия въздействен потенциал в корелация във въздействения потенциал на сродни речеви жанрове. Но самият механизъм на трансформация, както и специфичните похвати, с които си служи изкуството, за да създаде един художествен текст, не са възможни на това равнище — те се достигат на следващото — равнището на имплицитен автор/имплицитен читател. Постройката на текста според изискванията на рода — лирически, епически или драматургичен, постройката на структурата според специфичните художествени композиционни принципи — наративност, диалогичност, монологичност и пр., а също и влизането на творбата в специфичната художествена комуникативна верига се извършват именно на това равнище. Анализът на взаимоделиствието между двете равнища може да ни покаже какви промени се извършват в структурата на едно „нормално“ изказване при превръщането му в художествено, като тези промени са специфични за всяка художествена система и техните основни черти дават и основната характеристика на системата именно като художествена.

Разграничавайки по този начин двете типологични равнища на художествения дискурс и осигурявайки си с помощта на това разграничение възможност за анализ на структурата на този дискурс, литературознанието се изправя пред сериозен въпрос — къде е мястото на темата, на съдържанието на художественото изказване между тези две равнища. И в същност кое трябва да се приеме за „план на съдържанието“ на художествената творба, коя е нейната тема? Ако се приеме, че това е темата, върху която се гради изказването на първото равнище, какво ще разграничи художественото от обикновеното изказване? Ако пък приемем, че съдържание на художествената творба са само онези внушения, които обикновено се наричат „естетическо послание“, няма ли да осакатим съдържателните възможности на литературата и да влезем в ролята на досадните учители, задаващи инквизиторския въпрос — какво е искал да каже авторът с еднa коя си сцена? Най-важното качество на художествената литература — нейната многозначност и многоаспектност, се оказва игнорирано. Ако пък погледнем на въпроса в историческа перспектива, ще видим, че между тези две крайни възможности за прочитане на творбата в хода на историческия процес се реализират най-различни взаимоотношения. В рамките на една художествена система се оказва, че водеща е ролята на темата, върху която говори речевият субект — най-вече в лириката. Оттук и господствувашото в тези епохи мнение, че лириката е резултат на субективните мнения на своя автор. В други художествени системи алегоричното третиране на темата на речевия субект дава приоритет на идейните послания на имплицитния автор, пр.

За разбиране същността на трансформациите, които претърпява темата на едно прагматично изказване, за да се превърне в тема на художествената творба, е важно да се знае в какви отношения влиза тя с различните аспекти на художественото въздействие. Схематично изложим, тези отношения са: а) С действителността. За разлика от обикновения речеви акт художественото изказване не взема своята тема от дотекстовата действителност. Дори и в т. нар. стихотворения „по случай“ конкретният повод добива една особена обобщеност и откъснатост от емпирията. Изграждането на художествената тема може да се извърши както нефикционално, така и фикционално, без да загубва връзката си с действителността. Освен това организацията на изказването може да си

послужи с похвати като сюжет, фабула и т. н. или пък да не си служи с тях, а да го организира по някакъв друг начин — по хронология, по място и пр. От друга страна, темата може да бъде третирана и по различен начин — да се отнася към действителността еднозначно, фикционално-реалистично, алегорично, символически и пр. Всеки един от тези аспекти на референцията на изказването очертава неговата типологичност, но не може да се свърже априорно с някои от жанровете. Връзката между типа референция и характера на жанра е строго исторична — в рамките на определена художествена система. В нейните рамки обаче връзката между конкретния исторически жанр и спецификата на тематиката му е обикновено доста здрава. б) С идеологията. Още Шилер предлага една достатъчно убедителна класификация на различните подходи на темата на художественото произведение спрямо някакъв господстващ в обществото морален, философски или пр. идеал. Едни типове поезия се съотнасят спрямо тези идеали (сентименталната поезия), а други — не (наивната поезия). От своя страна идеологически активната поезия може да бъде сатирична, елегична или идилчна. В наше време известно нарушение на това правило предлага реалистичната литература, но във всеки случай класификацията на Шилер е валидна и досега.⁶⁰ Свързването на тези типологични отношения с определен исторически жанр е също както при референцията зависимо от конкретните условия и характера на художествената система. в) Отношение на темата към самото изказване и отношение на субекта на изказването към темата. В общи линии възможностите за отношение са няколко — еднозначно третиране, подчертано двузачно, иронично, амбивалентно. Третирането е важен жанров признак — само лека смяна на интонацията и възторжената ода може да се превърне в уничижителна пародия, а хумористичното разказче с амбивалентно третирана тема може да разкрие неподозирани дълбоки и сериозни идеи. Същото се отнася и за отношението на субекта на изказването към темата. То корелира с отношението на възприемателя, като между двамата може да се установят отношения на единомислие или не. Още Аристотел използва този принцип, за да разграничи комедията от трагедията, които в неговата терминология се разграничават единствено според предмета на подражание. Този предмет обаче е характеризиран с оглед на „средния зрител“ — трагическият герой стои над него, а комическият — под него, и така отношението на героя към неговата речева тема ще се разминава с това на зрителя — от една страна, ще се достигне до трагическия патос, а, от друга, до комичното осмиване. г) С естетическите свойства на действителността и изкуството. Темата може да се разработи трагично, комично, драматично и т. н., като невинаги естетическата ѝ окраска зависи от собствените характеристики на мотива от действителността, взет за тема на изказването. Затова можем да наречем този аспект „естетическо концепиране на темата“.

Всички очертани аспекти на тематиката в тяхното единство влизат в още едно отношение — съотнесеност на темата към ситуацията на изказването. Това е главният жанров аспект на тематиката, но зависимостта между него и другите аспекти не е пряко подчинителна. Както ситуацията моделира отношението на темата към идеала, референцията ѝ и естетическата ѝ концепираност, така и те оказват влияние върху ситуацията. В литературата, където липсва еднозначна комуникативна верига, разработката на тематиката е едно от основните средства за вторично организиране на речевия акт, закодиран в текста. Тази особеност осигурява на художествената творба самостоятелен живот, а на жанра — промяна на въздействената парадигма в диахрония, а в синхрония — полифункционалност и разнообразие на въздействието.

Обединявайки анализа на социологическите и структурните пластове и йерархии, искахме да покажем, макар и не експлицитно, че структурното и со-

⁶⁰ Ф. р. Ш и л е р. За наивната и сентименталната поезия. — Във: Ф. Ш. Естетика. С., 1981.

циологическото равнище изграждат своеобразна корелация. Обществената функция на жанра и структурното му изграждане са във взаимна зависимост. Но от своя страна и промените в обществената ситуация могат да влияят върху жанровата функция и да променят възприетията парадигма на определена, исторически обусловена жанрова структура.

ОПИТ ЗА МОДЕЛ НА ЖАНРА

Предложеният по-долу модел се изгражда според представата за реалното комуникативно присъствие на жанра в художествения процес. По-удобен за изследвателя е безспорно другият начин — отделяне на характерните особености според различните нужди на изследването — структура, рецепция, изказ, обществена функция. При този начин не се смесват отделните аспекти, но той е приложим към жанрови теории, акцентиращи върху парадигматиката и конвенционалния характер на жанра. Поемайки риска да смесим отделните аспекти на различните равнища, предлагаме модел на жанра според неговата непосредствена комуникативна структура.

1. КОМУНИКАТИВЕН СТАТУС

А. Първо равнище — речеви субект — експлицитен адресат.

1. Речева ситуация.

а) Диалогична — нормалната речева ситуация. Изключения — обръщане към автокомуникативното „ти“ и към некомуникабилни предмети. Последният случай има две разновидности — обръщане към неодушевени предмети и обръщане към ирационални същности — бог, душа и пр.

б) Монологична — разновидност на диалогичната. Бива също два типа — „монолог за себе си“ и „монолог за другите“, т. е. удължена реплика на диалог.

2. Комуникативна ситуация.

а) Връзки между участниците. Присъствие или отсъствие на адресата от непосредствения комуникативен акт. Начини за осъществяване на връзката — непосредствено, чрез писмо, по радио и пр. Позиция в речевия акт — пасивна, активна (речево), прагматично активна.

б) Отношения между участниците. Йерархически — при молба, заповед; духовни — по приятелство или неприязън; конвенционални и пр. По този признак се отделят доста жанрове, като например молбата, молението и молитвата и т. н.

3. Цел на комуникацията — убеждаване, измолване, възхвала, съвет, заповед и пр. В художествената творба целта на комуникацията на това равнище е по-скоро условна, отколкото действителна, но въпреки това тя служи като основа за изграждане на основната функция на жанра.

4. Очаквана ответна реакция. Макар и излизаща извън границите на изказването и принадлежаща на активността на партньора, ответната реакция е конститутивна за изказването, още повече, че и то може да се схване като ответно (на някакво предишно изказване). От характера на ответната реакция зависи до голяма степен структурата на изказването — за предизвикване на прагматична активност тя е една, за говорна — друга, за пасивно съчувствие — трета, и т. н.

5. *Modus dicendi*. Две възможности — устно (звучаща) и писмено. Редица речеви жанрове, в т. ч. и художествени, са възможни само в една от тези две възможности — ораторската реч, закланането, песента и пр. са предимно устни, а писмото, дневникът, епитафията, хрониката — писмени. Начинът на из-

каз се определя от цялостния характер на комуникативната ситуация и определя до голяма степен семантиката, ответната реакция и цялостната структура на изказването. Писмената епитафия, създавана, за да се чете след години, и военната заповед са безкрайно различни. Дори и в един и същи жанр, например заповедта, разликата в начина на изказ — писмена или устна — ще даде отражение върху характера на изказването.

6. Композиционна структура на изказването — начало, установяване на контакт, конструиране на изложението, отношение към адресата и пр. Обикновено композицията е следствие на изброените по-горе качества. Но нейната вторична позиция се превръща в конститутивна при функционирането на жанра — неговата нормативност се изразява най-често чрез неговата „твърда“ структура. Промяната на обществената комуникативна ситуация може да доведе до разногласие между комуникативните условия и нормативността на композицията. Речевите жанрове обикновено бързо преодоляват различието, но при художествените, където условността на първото равнище дава възможност за различни видове трансформации на речевия акт, композицията може да се запази с характерните си видоизменени функции. Специфичният ефект на това разминаване е исторически обусловен и зависи най-вече от обществената функция на жанра.

Б. Второ равнище — имплицитен автор — имплицитен читател.

1. Начин на писане. Лирически, епически, драматургичен.

2. Изложение — диалог, наративност, пряко изложение, монолог.

3. Художествено-комуникативна ситуация, в която влизат:

а) Социалните характеристики и степента на художествена подготовка на предполагаемия читател. От тях зависи поведението на имплицитния автор, което е закодирано в знаковата структура на текста.

б) Социалните характеристики и художествената активност на типичната обстановка, при която се извършва художественият акт — насоченост към определен кръг читатели или всеядна насоченост, специфично място за извършване на художествения акт — художествена и идеологическа маркираност (романът е салонен, пътуващият театър и дворцовият театър се различават съществено, шансонът е вариететен жанр, докато романът от Дикенсов тип е предназначен за семейно четене и пр.).

4. *Modus dicendi*. Може да се класифицира според няколко опозиции: а) тип реч — проза/поезия; б) начин на изказ — устно/писмено; в) стилистически изказ — песенност/декламативност/разговорност. Отделните принципи на класификация не почиват върху обща основа, но всички са релевантни към жанровостта. Освен това те влизат в корелативна връзка помежду си, както и с останалите аспекти. Песенността се съгласува със стиховата организация и устния характер на изпълнението, а така също и с определен тип художествено-комуникативна ситуация, обществена функция и пр.

5. Художествено-комуникативна насоченост — артистичност. Този аспект показва степента, според която жанрът се влияе от присъствието на публиката и доколко се строи така, като че ли тя не съществува. Жанрове като шансона са пределно артистични,⁵¹ докато други, също песенни — пределно автокомуникативни.

6. Формална структура на изказването. Тя обхваща структурата на композицията, присъща на първото равнище, като, прибавяйки или не художествена рамка, условно я поглъща и с определени трансформации превръща в художествена.

7. Автореференция. Отношение на имплицитния автор към текста на изказването в зависимост от целта му и връзката му с комуникативната среда. Ху-

⁵¹ H. Weinrich. Ein Chanson und seine Gattung. — In: H. W. Literatur für Leser' Stuttgart, 1971.

дожествените жанрове с нееднозначните си функции обикновено се влияят много от автореференцията. Нейните особености завсят от художествените конвенции, от характера на публиката и от начина на извършване на художествения акт. В крайна сметка тя определя и въздействения потенциал на творбата, и характера на имплицитния читател.

В. Междинно равнище — тематика.

1. Тема. Всеки речеви жанр освен около определена комуникативна ситуация възниква и около определен кръг от теми, като тези два аспекта са в най-тясна корелация. Типовите теми са жанровите теми. За художествените жанрове появата на определена „твърда“ тематика е по-сложна — художествените и идеологическите конвенции също се намесват, а освен това и обществената функция на жанра не следва пряко от тематиката, а има много по-сложен характер. При художествените жанрове съществува диалектическа връзка между структурата на комуникативния акт, тематиката и въздействения потенциал на жанра.

2. Излагане на темата: а) пряко, т. е. миметично; валидни са два типа мимезис: пряк — чрез представяне на явлението (драма), и непряк — чрез разказване; б) субективно; тема на творбата в този случай не е непосредствено случката, а разсъжденията и емоциите на говорещия, предадени в естествения им ход.

3. Третиране на темата: а) еднозначно; б) многозначно; в) амбивалентно.

4. Отношение на субекта на изказването към темата според отношението ѝ към идеологията: а) сатирично; б) елегично; в) идилично; г) нерелевантно спрямо идеологията.

5. Референция на темата спрямо действителността — символично, натуралистично, реалистично, алегорично и пр.

6. Концепиране на темата. Според естетическите категории комично, трагично, лирично, епично, драматично и пр. тематиката се зарабатва по определен начин. В този аспект се проявява действието на родовите закони на равнището на тематиката.

II. ЖАНРОВА ПАРАДИГМА

А. Конвенции, отнасящи се до принадлежността на изказването към системата на литературата.

1. Конвенции относно тематиката. 2. Конвенции относно вида на изказването (включване или изключване на жанрове като писмо, анекдот и пр. от системата на литературата — трансформация на жанровото въздействие). 3. Конвенции относно структурата на художественото изказване. Като пример може да се даде разграничаването в по-старите поетики между „поезия“ и „проза“.

Б. Конвенции относно характера на лирическата, драматическата и епическата поезия. 1. Конвенции спрямо тематиката. 2. Конвенции относно включване на определени жанрове към рода. Интересно в този аспект е движението на жанрове като балада, поема, басня и т. н. между епоса и лириката. 3. Конвенции относно структурата на изказването. Тук се отнасят представите от рода на тези, че лириката е непременно стихотворна, епосът — прозаичен и пр. Много от жанровете имат и конвенционална структура — сонетът е свързан с петостъпния ямб, хорейт у нас в един определен период означава връзка с народната песен и пр.

В. Конвенции относно специфичното въздействие на жанра. Това са конвенциите, които регулират използването на различни жанрове в определените художествени ситуации, схващанията на общественото художествено съзнание за въздействените възможности на определен жанр, както и предписанията за неговото възприемане или съотнасянето му с определен „хоризонт на очакване“.

III. ЕЛЕМЕНТИ НА КОМПОЗИЦИЯТА

Те се приемат като следствие на взаимодействието на комуникативния статус на изказването и неговата парадигма. Обикновено те са най-външните жанрови белези, спрямо които обикновеното възприятие класифицира литературата.

А. Елементи на градежа.

1. Схеми за построяване на изказването. Тук се имат пред вид т. нар. празни схеми. Те имат различен характер в зависимост от начина, по който изказването ще въздейства.

а) Поетически схеми — сонет, рондо, мадригал и пр. Техният конвенционален характер е несъмнен, но използването им се отразява и на комуникативния статус на творбата, на начина, по който тя добива смисъл при възприетието. б) Реторични схеми. Въвеждането им в литературата има двояк смисъл — от една страна, спомагат за постигане на някои от функциите на изказването — убеждаване, аргументация, овладяване на аудиторията и поддържане на контакт с нея, а, от друга — те о з н а ч а в а т наличието на взаимовръзка между художественото и ораторското изказване. В този случай схемата служи като знак и може да има много сложен механизъм на проява. в) Музикални схеми. За разлика от реторичните схеми, които организират изказването според логическата разработка на темата, музикалните схеми се прилагат там, където съдържанието на творбата трябва да се извлече от играта на смислите, предизвикана от взаимното разположение на семантичните елементи в структурата на текста. В този смисъл двата типа схеми са противоположни и могат да се срещнат само в художествени системи, чиито принципи са полярни.

2. Тип реч. Познатата опозиция стих — проза, която добива жанров смисъл само в определена художествена система.

3. Жанр и стихова организация. Конвенционалният характер на връзката между жанр и определена стихова организация е несъмнен, но не може да се изпусне и голямото влияние на комуникативния статус.

4. Величина. Количествена и енергетична. Връзката между характера на темата, начините за нейното изчерпване, целта на комуникацията, характера на комуникативната ситуация и пр. с величината на изказването дава количествената величина. Енергетичната (понятието е на Тинянов) визира установката към определен обхват на художествената творба. Стихотворението може да е по-дълго от поемата, но тя винаги си остава в съзнанието като нещо „по-машабно“.

5. Лингвистичен стил. Функциите му и механизмът за свързването му с някой жанр обикновено са обусловени от много фактори и биха могли да се появят само в рамките на определена художествена система.

Б. Герой.

1. Социален статус. Показател на идеологическата функция на жанра има обаче и комуникативна, и стилистична природа. Типични примери — класическата трагедия с герои царе, идилиите и буколиките и т. н. Съвременното състояние на проблема се отразява в названия от типа „производствен роман“, „селска проза“ и пр.

2. Художествен статус. Комплексна категория, която визира цялостната система от характерни черти, поведение и типология на героя във функционална връзка със строежа на творбата и обществените ѝ функции. Художественият статус има историческа и типологическа сфера на проява. Типологическата характеристика се състои от онези черти, които са необходимо условие за наличието на определен герой с регламентирани функции. Трагическият герой например, каквито и исторически превъплъщения да претърпява, непременно трябва да притежава две особености — да е поставен пред неразрешима дилема

и да отива към гибел независимо от начина, по който се опитва да разреши дилемата. Историческият художествен статус на героя ще включва освен типичните характеристики още и всички ония, които привнасят конкретната идеологическа и художествена ситуация, като в нейните рамки има нормативен характер.

IV. МОДЕЛ НА ТИПА

На първо равнище исторически неизменният жанров тип трябва да регламентира: а) речевата ситуация; б) комуникативната ситуация; в) целта на изказването; г) очакваната ответна реакция.

На второ равнище исторически непроменливи са само: а) начинът на писане — лирически, епически, драматургичен и б) начинът на изложение — нарративност, диалогичност и пр.

На равнището на темата: а) специфична жанрова тематика; б) отношение към идеологията — елегично, сатирично, идилично и в) концепиране на темата — комично, трагично и т. н.

Различните комбинации между тези елементи дават контингента на жанровата типология с определен въздействен потенциал. Само равнището на темата създава усложнения, ето защо обикновено типовете се свързват не с всички възможни теми, а с определени мотиви, стоящи в центъра на жанровата конструкция — пътешествието в средновековния роман, историята на семейството — в семейната хроника, възхода на личността в пикареската и пр.

ПРОСТИ И СЛОЖНИ ФОРМИ

Разграничението между жанр и тип не отменя необходимостта и от една друга диференциация — разграничаването на прости и сложни форми. Едни жанрове, макар и художествени, много приличат на съответните им нехудожествени, а и самата им структура е проста. Други пък, макар и да включват в себе си един основен принцип на построяка, съществено се различават от простите форми по сравнително усложнената си и йерархизирана структура.⁵¹

Досегашните възгледи могат да се групират така: За Бахтин прост жанр е този, който не включва в структурата си други, по-елементарни от него. Според него обаче такива прости форми са само нехудожествените жанрове, но не и художествените, които по принцип са сложни, защото се облягат на първичната комуникативна структура. Но, от друга страна, сложни (вторични) жанрове се срещат и сред обикновените прагматични жанрове. При Бахтин все още не става дума за онези трансформации, които претърпява простият речев акт, за да се превърне в художествен, различни от трансформациите, които претърпява обикновеният прост речев жанр, включвайки се в структурата на сложния, но също обикновен речев жанр. Такъв опит предприема Цв. Тодоров, който разграничава следните три случая на сложност при художествените жанрове: а) Жанрове като сонета, които нямат корелат в нехудожествената сфера и представляват по същество обикновена кодификация на дискурсивните особености, т. е. те са принципно еднакви с прагматичните речев жанрове; б) Жанрове като художествената молитва, които имат корелат в извънхудожествената действителност, но разликата между художествен и нехудожествен акт е минимална — и строежът, и художествените функции на литературната молитва твърде много приличат на своя извънхудожествен корелат; в) Жанрове като романа, които включват прости речев актове и дори започват от един от тях — разказ-

⁵¹ H. Weinrich. Ein Chanson und seine Gattung. — In: H. W. Literatur für Leser, Stuttgart, 1971.

ването, но разликата с обикновеното разказване е голяма. В този случай е особено интересно да се проучат трансформациите, които се извършват в строежа и художествената функция на разказването, за да го превърнат в роман.

Третият възглед е на А. Жолес, който под „прости форми“ разбира нещо подобно на това, което ние нарекохме „тип“. Легендата, сагата, вицът, гатанката, митът и пр., т. е. предимно фолклорните жанрове, са такива прости форми, които по-късно с успех се прилагат като градивна основа на значително по-сложните литературни жанрове. В неговата система има известно противоречие, защото Жолес изследва типологията на конкретни исторически жанрове, които обявява за елементарни типове. Заслугата му обаче е във формулирането на главното изискване към „простата форма“ — единство на темата, комуникативната ситуация, разработката и въздействиения потенциал.

Възможността за непротиворечиво формулиране на границата между прости и сложни форми намираме при използване на въведеното разграничение между двете равнища на комуникативния статус. Проблемът в случая е: какви са отношенията между изказването на речевия субект, което, извадено от контекста на художествената творба, е принципно еднакво с обикновените речевни актове и цялостния литературен дискурс. Художественото изказване е винаги вторично и в този случай Тодоров не е прав, когато твърди, че само случаят с романа представлява съвършено нова художествена ситуация. Но начинът, по който художественото изказване бораи в началното изказване, може да бъде прост или сложен. В случаите, когато дискурсивните характеристики на равнището на речевия субект са симетрични по отношение на дискурсивните характеристики, на равнището на имплицитния автор бихме могли да говорим за „прости форми“. В такъв случай въздействиеният потенциал на жанра ще зависи доста от въздействиения потенциал на първичното изказване. В случай на разминаване между дискурсивните характеристики на двете равнища ще имаме сложна форма, чието въздействие ще бъде не само различно от това на първичното изказване, но ще се изгражда от взаимодействието на няколко въздействиени типа. Важна изследователска задача е да се открият и опишат трансформациите при преминаването на изказването от едното равнище в другото. Простите и сложните форми не бива да се разграничават по принципа — елементарност/комплексност — в този случай Тодоров е прав, защото винаги съществува една доминанта, която обхваща целия дискурс.

Сложните художествени жанрове могат да се образуват главно по два начина. Първо, когато се състоят само от един нехудожествен жанр, но с него се бораи така, че да се получи противопоставяне между двете равнища. Второ — когато художественият дискурс се състои от няколко прости речевни жанра, обединени от доминанта. В този случай е задължително да се посочат точно трансформациите, които се извършват при организирането на художествения дискурс.⁶²

⁶² Вж. като пример едно изследване върху новелата. Н. J. Neuschäfer. *Boccaccio und der Beginn der Novellistik*. München, 1969.

ГОГОЛ В МОСКВА

(По случай 175-годишнината от рождението на писателя)

ИГОР ЗОЛУТУСКИ (МОСКВА)

IX

През тези години Гогол опознава и Подмосковието. Той посещава вилата на С. П. Шевиър в Троицкое (по днешния Казански път), гостува на А. О. Смирнова в село Спаское, Броницка околия (на пет километра от днешния Воскресенск), навещава Вяземски в Астафиево.

Астафиево е светиня за руската литература. В него дълги години е живял Карамзин. Там, на малката маса в стаята на втория етаж, чиито прозорци гледали към парка, той създал своята „История на руската държава“. Гогол благоговел пред Карамзин. Той бил един от писателите, повлияли на неговото литературно развитие. Карамзин бил човекът, когото Гогол признавал за гордост на нацията, за олицетворение на честта и достойнството на руския народ, и бил готов да се присъедини към думите на Пушкин, казани за „Историята“ на Карамзин, че „това е подвиг на честен човек“.

Сега в Астафиево е запазен домът на Вяземски, а в парка зад къщата се намира построеният през 1911 г. паметник на Карамзин. Паметникът е необикновен. На него не се вижда образът на историка, върху постаментата е самата история — осемте тома на „История на руската държава“, написани в Астафиево. Тук идвали Пушкин, Жуковски, Дмитриев, Д. Давидов, Баратински. В огромния астафиевски архив са запазени кореспонденцията на стопанина на имението с тези хора, техните автографи, спомените на самия Вяземски. „Карамзин пръв доказа, че у нас писателят може да бъде независим — пише Гогол — и уважаван наравно с най-именитите граждани в държавата“ (VIII, 266).

Гогол пристигнал в Астафиево заедно с Погодин. По пътя, както записал Погодин, разговаряли за историята, за Европа, за Русия, за правителството. Ставало дума и за Петър Велики, за литературата, за селяните. В астафиевския архив е запазена бележка от Гогол: „5 юни 1849 г. Тук се ровиха Гогол...“ Дори разходката из астафиевския парк навявала спомени. В него бродела сянката на Пушкин.

Във вилата на Шевиър Гогол се затварял с домакина и му четял главите от втория том на „Мъртви души“, посветени на Тентетников и Улинка, на генерал Бетришчев и Петър Петрович Петух. До нас са достигнали неунижожениите от Гогол откъси и техните чернови. Както си спомня живеещият по това време във вилата на Шевиър Берг, тези четения били обвити в такава тайна, че било невъзможно да се разбере съдържанието на прочетеното, пък и Гогол в писмо до Шевиър след отпътуването си от вилата го моли да не разгласява

голяма част от живота си в царския двор и в посолствата в чужбина, благодарение на помощта ѝ направил немалко добрини като губернатор. От учрежденията били отстранени рушветчиите и подлизурковците. Смирнов даже се отказал от заплатата си в полза на безимотните чиновници. Той разследвал престъпления и наказвал виновните. Но честността на губернатора се видяла подозрителна — към Петербург полетели доноси, в Калуга пристигнала комисия, царят бил недоволен и Смирнов пострадал.

Въпреки всичко той не се отказал от длъжността си. Смирнова споделяла всичките огорчения на мъжа си. Понякога се струвало, че усилията ѝ са напразни, че трябва да се върне обратно в Петербург, в обществото, в двора. Гогол я утешавал и я ободрявал с писмата си.

През 1849 г. Смирнова била на 38 години. Не била вече млада, но не била и стара. Все още красавица, тя доживявала своя женски живот, лутайки се между спомените и търсенето на спасение в духовните въпроси и религията.

Такава я видели за пръв път много от познатите на Гогол, в т. ч. служещият в Калуга по-малък син на С. Т. Аксаков — Иван Аксаков, Юрий Самарин, бъдещият автор на „Цар Фьодор Иоанович“ А. К. Толстой, Белински.

През 1846 г., минавайки заедно с Щепкин през Калуга на път за Крим, Белински бил приет от губернаторшата. „Това е знатна дама — пише той до жена си в Петербург, — обществото не е убило у нея нито ума, нито душата. И едното, и другото природата ѝ е дала в изобилие. Тя е голяма приятелка на Гогол. . . Чудесна, превъзходна жена — без ум съм от нея. Външно студена като лед, но със страстно лице, на което личат следи от душевни и физически страдания. . .“

Местата, които посетили Гогол и Арнолди, били същите тези места, които отдавна искал да види авторът на „Мъртви души“. По този път някога отстъпвал от Москва Наполеон. Темата за Наполеон се мяркала в поемата на Гогол-Императорът на французите, чинто бронзови изображения висели тогава във всеки дом, бил осмян от Гогол още в „Старосветските помешчици“. Именно Наполеон имал той пред вид, когато писал в тази повест: „Някакъв си завоевател събира всичките сили на държавата, воюва няколко години, пълководците му се прославят и най-накрая всичко това се увенчава с придобиването на парче земя, на което няма къде даже картофи да засадиш“ (II, 28).

Наполеон се появил в смешен вид и в „Мъртви души“. За френския император, бягащ от остров Елба (а действието в поемата се развива в годините, когато историческият Наполеон е още жив), в града приемат Чичиков. В профила му намират сходство с профила на Наполеон, а в постъпките му — нещо тайнствено-наполеоновско. После темата се пренася в повестта за капитан Копейкин, където победата над Наполеон е показана като дело на такива руски хора като капитан Копейкин. Той е като копейка, тази незабележима и неудостоена с внимание единица, която даже в сметките не влиза, когато става дума за велики събития. Но не друг, а самият Копейкин и в негово лице други такива копейкиновци по думите на Гогол са истинските герои на историята, макар и да не съзнават това. Копейкин е представен комично, но с този комизъм, в който, както е казвал Аполон Григориев, живее неутолим идеал.

Не някакви идеални хора, неизвестно откъде взели се (едва ли от въображението на Гогол), трябвало да се появят в поемата и да станат противовес на мъртвите души, обитаващи нейните страници, а реални герои от руската история. Това са и капитан Копейкин, героят от 1812 г., бунтовникът, разбойникът, и неизвестните стефановци, запушалки и григориевци „Стигни — няма да стигнеш“, които след смъртта им купува от помешчиците Чичиков. Това е, както казва Собакевич, як народ, неопорочен народ. Той и дом умее да подреди, и

без страх да забне кръста на най-високата камбанария, и каруца да направи, и такива ботуши да ти ушие, та цял живот да не ги скъсаш.

Не са ли това мужиците, прогонили от Москва Наполеон?

Преди пътуването до Калуга Гогол пише на А. Данилевски: „... стягам се за път. Възнамерявам да посетя губерниите в Подмосковието, да се видя с някои приятели и да опозная Русия, доколкото това е възможно на дълъг път“ (XIV, 138).

Тази Русия се откривала сега пред него.

Посетили Пушкиновите места — тук, на няколко версти от Перхушково, в селцето Захарово, в имението на неговата баба, преминало детството му. Малкият Пушкин, както пише биографът му П. В. Аненков, бил тромав, рядко тичал, не лудувал, все седял и седял на едно място едва ли не до седемгодишна възраст и изведнъж сякаш се събудил. Оттук, от високата къща, намираща се над езерото и заобиколена от липи, го водели на гости при богатите съседи Голицини, тук грабва погледа му и за цял живот се запомня неяркият руски пейзаж — полята и горичките, къщите на селяните със сламени покриви, прашният път, грачът на птиците по пролетта.

Отминали Голицино, Руза и спрели в Малоярославец. Този град бил известен с влязлото в историята малоярославско сражение, в което окончателно бил пречупен гръбнакът на Наполеоновата армия. Самият Гогол не бил виждал нито руски, нито френски войски. За него, тригодишното дете, 1812 г. преминала встрани. Наполеон воювал далеч от местата, където живеели Гоголеви, там нямало нито военни действия, нито ранени, нито убити. Само бащата на Гогол участвувал заедно с полтавското дворянство в снабдяването и обличането на руската армия, бил помощник на губернския маршал Д. П. Трошчински, който му поверил за съхранение всички събрани от полтавското дворянство за нуждите на войната пари. За тази си върност към отечеството бащата на Гогол бил представен за награда (за награда даже представили и Мария Ивановна), но заповедта се затрила някъде в руските канцеларии. Може би по същия начин, както и досието на капитан Копейкин.

В Калуга, докато поправяли колелото, Гогол се запознал с местния градоначалник, който, узнавайки, че пред него е авторът на „Ревизор“, ни най-малко не се обидил (изобщо руските градоначалници били обидени на Гогол за тази комедия), напротив, с готовност приел да го разведе из града и да му покаже паметните места. Посетили манастира „Свети Николай“, намиращ се на хълма над реката. От височината на този хълм се виждало добре полето на малоярославското сражение — цялото зелено, вълнуващо се от лекия вятър, а в далечината се синеедла гората.

Ето няколко сцени от това пътуване, описани от Л. Арнолди: „Когато дойде денят на заминаването, Гогол пристигна при мен с малък куфар и голяма чанта. Тази знаменитата чанта криеше в себе си втория том на „Мъртви души“, тогава почти готов на чернова.

... Гогол не изпущаше чантата си през целия път. На станциите той я прибираще в стаята, а в тарантаса я поставяше винаги до себе си и се подпираще на нея...

... Смяхме се много, Гогол беше в добро настроение, непрекъснато сваляше кръглата си сива шапка, захвърляше зелената си непромокаема мушама и напълно се наслаждаваше на чудесната топла юнска вечер, вдишвайки чистия полски въздух...

... Пред кръчмата градоначалникът се прости с нас. На сцената излезе слугата и бодро ни поведе по стълбите към специална стая. Гогол започна да поръчва обяд, измисли някакво ново ядене от ягоди, брашно, каймак и още нещо, помня само, че никак не беше вкусно. Докато обядвахме, той през цялото време

разговаряше със слугата, разпитваше го откъде е, каква заплата получава, къде са родителите му, кой най-често идва в кръчмата, какво ядене обичат най-много чиновниците в Малоярославец и каква водка пият, добър ли им е градоначалникът и тем подобни. Разпита за всички живеещи в града и близо до града и остана много доволен от остроумните отговори на енергичния младеж в бяла рубашка, който се усмихваше глупаво, сплетничеше наляво и надясно и, както предполагам, преднамерено отговаряше всеки път така, че да предизвика Гогол за нови въпроси и шегички. . .

Ние пътувахме доста тихо, а той непрекъснато спираше кочияша, изскачаше от тарантаса, тичаше през пътя в полето и откъсваше някакво цвете. После сядаше и доста подробно ми разказваше от какъв клас и род е цветето, какво е лечебното му свойство, как се казва на латински и как го наричат нашите селяни. Щом свършеше трактата за цветето, го забождаше пред себе си на капрата и след пет минути отново тичаше за друго цвете, отново ми обясняваше свойствата му, произхода му и го слагаше на същото място. По този начин след малко повече от час в тарантаса се образува цял цветарник от жълти, лилави и розови цветове. . .

В Калуга Гогол прекарал около две седмици. И отново същите ангажименти, същите срещи. Беседи с губернатора и неговата жена, запознанство с губернкската чиновническа йерархия, шляене по лавките и магазините. В Москва вече го познавали — щом го видели, че се разхожда по Никитския булевард, студентите и литераторите знаели, че това е Гогол, сочели към него, ходели след него. Славата, за която така мечтаел в младостта си, сега му досаждала, пречела му да се гмурне дълбоко в московската тълпа. В Калуга било по-просто. Тук и продавачът на книги, и търговецът, и обикновеният минавач били щастливи да му покажат всичко, да побъбрят за това и онова, без да чакат от него нито внимание, нито благодарност.

Калуга бил типичен губернкски град. Той се намирал близо до Москва и заедно с това достатъчно далеч от Петербург. Царската фамилия и другите висши чиновници идвали тук рядко, много по-рядко, отколкото например в Полтава. Тук било и пушинак, и не пушинак, животът бил шумен и спокоен — именно това, което било необходимо на Гогол. Както Чичиков в поемата му е нито дебел, нито слаб, „ни риба, ни рак“, така и градът, в който той попаднал, бил „ни риба, ни рак“. Имало губернатор, палати, „полиц-майстор, прокурор, съд — както и в другите градове. И свой хайлайф, и своя непривигилегирована класа, а в неделни и празнични дни кръчмата била затворена до свършването на службата [в черква].

Москва от всички страни била заобиколена от такива градове — Калуга, Тула, Ярославл, Владимир. Всеки от тях приличал на града, в който протича действието в първия том на „Мъртви души“, и на Тфуславл, където се развиват събитията от втория том. Само дето в Тфуславл резиденция имал генерал-губернаторът, а в NN управлявал обикновен губернатор. В названието на Тфуславл се забелязва прилика и с Ярославл, където никога не е бил Гогол, и с Екатеринославл, който едва не станал градът на ученическото му детство (баща му искал да го изпрати заедно с брат му Иван да учи там). Хлестаков в една от първите редакции на комедията отива не в Саратовската губернкрия при баща си, а в Екатеринославската, т. е. изминава същия път, който изминава и Гогол за дома.

На път за Калуга пътешествениците погостували четири дни в имението на Смирнови, Бегичево. Тук ги посрещнала самата Александра Осиповна. Гогол бил в предишното добро настроение, ходел по полето, спирал се да говори с косачите, след това посетили намиращото се наблизо имение на Гончарови, Полотнян завод.

Тук живял Пушкин, тук в първите години след смъртта му се настанила вдовцата му Наталия Николаевна с децата.

В големия дом на Гончарови и в имението царяла занемареност. Лениво ходели по двора кокошки, градината била обрасла с трева. Гогол се разхождал из запустения парк, пресякъл малката поляна и прекарал няколко минути в уединение на брега на тихата рекичка Суходрев. Гъстата сянка на върбите падела прохладата, тихо течала реката, тишина властвувала над тази мирна земя, но го нямало Пушкин.

На 30 юли Гогол пише от Москва на А. М. Велгорска: „Посетих някоя губерния близо до Москва, бях и в Калуга, където погостувах няколко дни на Александра Осиповна, и се върнах отново за кратко време в своята стаячка в Москва...“ (XIV, 141).

X.

Гогол ту напуска Москва за кратко време, ту отново се затваря в стаячката си на Никитския булевард. Лятото като правило той прекарва на нечия вила или пътува (през 1850 г.) за Василиовка, но пак се връща в Москва. И макар че още го тегли, както сам казва, към „топлите места“, Русия, Москва не се решава да остави не само за година-две, но даже и за месеци. Гогол отново пристига в Калуга, посещава Оптиин манастир под Козелское, гостува на Аксакови в Абрамцево, където заставя стария Аксаков да пише и слуша неговите „Записки на ловца“ и „Записки за ловенето на риба“, запознава се с А. Н. Островски, с бъдещия автор на „История на Русия“ С. М. Соловьев, с И. С. Тургенев.

На 3 декември в дома на Погодин той слуша комедията на Островски „Банкрут“ (по-късно наречена „Свои хора сме — ще се разберем“), изпълнена от самия автор. На това четене Гогол бил поканен за арбитър, въпреки че присъствували доста известни актьори и литератори. Той пристигнал последен и без да влиза в залата, подпрян на рамката на вратата, изслушал цялата комедия. Мислите си, нахвърляни набързо на парче хартия, предал на автора. По всяка вероятност Гогол не е искал да изказва мнение си пред свидетели (само това чакащи). Отзивът му за пиесата бил положителен.

За Гогол се носели слухове, че нищо не чете, че от нищо не се интересува. Но, както си спомня Л. И. Арнолди, „той всичко четял и всичко следял“. За съчиненията на Тургенев, Григорович и Гончаров се изказал много похвално. „Това са все явления, утешителни за бъдещето — казвал той. — Нашата литература в последно време направи остър завой и намери верния път.“

Този верен път вече бяха открили и Достоевски, и Некрасов, и Гончаров (глава от романа му „Сънят на Обломов“ била напечатана през 1849 г.), и Тургенев, и Херцен. Повестта на Достоевски „Бедни хора“ Гогол прочел още през 1846 г. и се изказал за автора като за голям талант. Той високо оценил и Дал. Вече били родени всички забележителни писатели на XIX в. Съвременници на Гогол били и Фет, и Салтиков-Шчедрин, и Островски, и Добролюбов, Тютчев, Майков, Колцов, Ершов, Чернишевски, Достоевски, Толстой. „Детство“ на Л. Н. Толстой се появява през 1852 г. — годината, когато умира Гогол.

Това поколение писатели растяло под сянката на Пушкин и на Гогол и затова на последния не му била безразлична тяхната съдба — съдбата на тези, на които той по същество вече предавал жезъла на руската словесност.

Литературните интереси на Гогол се преплитали с архитектурни, исторически, лингвистични. Той изучавал ботаника и гръцки език, за да чете в оригинал древните книги по история на църквата, срещал се с архитект Ф. Ф. Рихтер, реставратор на Кремъл и строител на Кремълския дворец, с познавачи на московските старини, с художници, с композитора Верстовски, автор на „Асколдов гроб“.

Кремъл бил любимото място за разходка на Гогол. Той идвал тук сам или в компанията на Берг, Островски и на своя стар познат Аненков, който отседнал в квартирата на брат си, комендант на Москва, намираща се в Кремъл. Гогол обичал да ходи на Кремълския хълм и в празнични дни, когато можел по-добре да разгледа московската тълпа, и в ранните часове преди службата, когато каменните плочки на тесния площад, заобиколен от събори, били пусати, когато мълчали дърветата в кремълския парк и блестяла под първите слънчеви лъчи в небесната вис камбанарията на „Иван Велики“. Звънът на московските камбани, които сякаш отговаряли на кремълските, веселял сърцето на Гогол.

Гогол посещавал изложби и вернисажи. На изложба в дома на А. Ф. Ростопчин на Садово—Кудринската улица той видял картини на П. Г. Федотов — „Гогол в живописа“, както го наричали някои. Работите на Федотов, както пише А. С. Дружинин, се харесали на Гогол. Федотов, допълва той, „много уважавал Гогол и на една вечеря, след дълъг разговор с автора на „Булба“, казал тихичко на един от присъстващите: „Приятно е да чуеш похвала от такъв човек! Тя е по-ценна от всички писмени похвали.“

На 9 май 1850 г. Гогол за последен път празнува именния си ден в парка на Погодин. Присъствували Аксакови, Погодин, Островски, М. А. Максимович, Н. В. Берг и други. Речеел кръгът на приятелите, не било така весело и празненството. На този обяд, както си спомня Берг, най-много се смял и говорил Хомяков, който прочел в „Московски известия“ обява за вълците с бели лапи. Ето какво е записано в дневника на О. М. Бодянский за тази обява: „Навсякъде само това и правят — търсят брой 55 на „Московски известия“, където е напечатано следното: „Аз, долуобозначеният. . . се занимавам сега с дресировка. . . Освен това обучавам хората да примамват вълци и е вярно туй, че по гласа на този звяр мога правилно да определя състава на хайката. И тъй като в Мензелинската околия сега има много печалба и вълци, с бели лапи, похищаваша предимно собствеността на държавните селяни, които сами вият като вълци, но не могат още с точност да определят състава на хайките. . . , предлагам знанията си на услугите на. . . Казват, че това е иносказание: под вълци следва да се разбират чиновниците от министерството на държавните имоти, грабещи в Оренбургската и други губернии държавни селяни. . . И редакторът, и коректорът поседяха под домашен арест 3 дни, за да се избегне по-голямо наказание от страна на висшето началство. В Москва в същия този ден се понесе слух за тази обява и като че ли изведнъж заговориха за нея по всички ъгли.“ Понякога вестниците давали такива сведения, каквито било невъзможно да се почерпят от разговори, сплетни и слухове. От глупост редакторите печатали такива неща, каквито не могли да измислят и най-злите езици. Още по времето, когато живеел в Петербург, Гогол бил свикнал редовно да прелиства „Северна пчела“ и „Санкт—Петербургски известия“, търсейки в тях забавни случки и факти, а така също образци на стила и глупостта, които след това използвал в съчиненията си. Така например бълнуването на Поприщин от „Записки на лудия“ за хамбургския бъчвар, който майсторял Луна и тем подобни, било почерпано от занимателните съобщения „Смес“ в „Северна пчела“ и изцяло съставено от анекдоти и казусни случки, описани там. „Смес“ се печатала и в списанията. Понякога съобщенията и били сензационни. Ето един пример: „Неотдавна е хваната риба, принадлежаща към числото на тези, които в древността се наричали сирени. Главата и гърдите ѝ са съвършено подобни на женските и когато рибата се покаже от водата до пояс, то тя отдалеч много прилича на жена. . .“

Веднъж Гогол и А. О. Смирнова дълго време следели в „Руско издание“ перипетията на някакъв си майор, който от необяснима прищявка пътувал от град в град. Във вестника само това се и съобщавало: отпътувал от тоя град, пристигнал в онзи. Гогол даже измислил невероятна интрига за това пътешеств-

вие, представил в лица самия майор, неговия ординарец (или слуга), собствениците на хотелите, в които отсядал. Изплувала и тайнствената цел на пътуването, което явно имало държавен характер с почти шпионски задачи и т. н. Това бил сюжетът на Чичиков, само че прехвърлен в друга среда.

„Московски известия“ също давали материал за такива сюжети. Сюжетът за вълците с белите лапи бил един от тях.

В Москва Гогол четял статистика и география, купувал карти на Средна Русия и Сибир, закъдето трябвало да потегли неговият герой Тентетников, изучавал ботаника и гръцки език. Годишите в Москва били години на събиране на знания, на трупането им в запас — за дълъг живот, за капитално съчинение за Русия. Не, Гогол съвсем не смятал да спира довтория и третия том на „Мъртви души“. Той искал да напише книга за юношите — „книга, която би запознала руския човек още от детството му с родната земя“. Освен книгата за Русия, където щяло да бъде представено нейното „живо, а не мъртво изображение“, „онази съществена, говореща нейна география, която да обърне човек с лице към Русия“, той замислял и работел върху обряда на Божествената литургия, събирал сведения от отците на църквата материали за речник, готвел нови събрания съчинения, преглеждайки внимателно старите.

Пълните „Мъртви души“ трябвало да увенчаят събраните съчинения.

XI

Но дните на Гогол вече били преброени. Оставало му да живее само няколко месеца.

Част от лятото на 1851 г. Гогол прекарал в имението на А. О. Смирнова в Спасское. „Селото в Подмосковието, в което се настанихме — пише Л. И. Арнолди, — много се хареса на Гогол. По време на престоя си там той беше необикновено бодр, здрав и доволен. Домът, строен по проект на Гр. Растрели, с прекрасна архитектура. Разположен е на хълм, две пристройки със същата архитектура се свързват с дома посредством галерии с цветя и дървета; в средата на къщата има кръгла зала с голяма тераса, покрая с лека колонада. . . Пред терасата, заета от горчиви портокали, лимони и мраморни статуи, има поляна с яркозелена трева, а долу в ниското е Москва река с бяла къпалня и голям красив сал. Зад реката са ниските хълмове, селцето на съседа с имението и сивата градска къщичка, с малкия парк и полегналите на една страна селски къшурки. „Като четеш това описание на гледката, откриваща се от балкона на дома в Спасское, неволно си спомняш описанието в първа глава на запазения втори том на „Мъртви души“. Същият ландшафт, същите багри, същата височина“. Гогол живееше до мен в пристройката — продължава Арнолди, — ставаеше рано, разхождаше се сам в полето и в парка, след това закусваше и се затваряше за около три часа в стаята си. Преди обяд ходехме с него да се къпем. Той уморително пляскаше във водата и изпълняваше в нея различни гимнастически упражнения, намирайки това за много здравословно. След това отново се разхождахме в парка, обядвахме в три часа, а вечер понякога излизахме на пътя или ходехме на гости при съседите.“

По всяка вероятност в Спасское са били нанесени последните шрихи на готовия вече за печат втори том на поемата. Бодрото настроение на Гогол говорело за това, че той бил доволен от написаното.

Такъв го видели и в първите дни след завръщането му в Москва. Ни следа от умора, разочарование или лошо настроение на лицето му.

На 22 август той се показал на балкона в дома на Пашков в Москва (сега библиотека „Ленин“), където по това време се намирала IV московска гимназия. Гостите били поканени да погледат илюминациите на Кремъл в чест на

годишнината от коронацията на император Николай. Събрали се много и все знатни гости. Сред тях Гогол изглеждал незабележим. И все пак го забелязали. „Сред събралите се звездоносци — спомня си бивш ученик от гимназията — се открояваше един, облечен в черен сюртук, слаб, дългонос, невзрачен човечек, към когото гледаха с внимание нашите гости, а възпитаниците просто го изяждаха с поглед. Това беше знаменитият автор на „Мъртви души“ Н. В. Гогол. Помня как той дълго се любува на разстлатата се под краката му, грандиозно осветена, матушка наша Москва, а после замислено каза: „Колко ми напомня това зрелище вечния град“ (3, 104).

А ето още един спомен за Гогол от 1851 г. на Г. П. Данилевски, автора на „Изгорената Москва“: „В определения час се запътих към Бодянский, за да отидем заедно при Гогол. . . Седнахме във файтона и потеглихме към Никитския булевард, към дома на Тализин. Сега този дом № 314 принадлежи на Н. А. Шереметиева. Той не е строен наново, има, както и тогава, 16 прозореца към двора и пет към улицата, два етажа и каменен балкон върху колони, гледащ към двора. . .

. . . Минахме през вратата на оградата, завихме надясно към балконската галерия и влязохме в приемната на първия етаж. Старецът — слуга на граф Толстой, приветливо посочи към вратата надясно от приемната.

— Не сме ли закъснели? — попита Бодянский. . .

— Моля, чакат ви — отговори слугата.

Бодянский отмина приемната и спря пред следващата врата, която водеше към зловата стая с два прозореца към двора и два към булеварда. Досетих се, че това е работният кабинет на Гогол. Бодянский почука на вратата.

— В къщи ли си, брате Миколо? — попита той на малоруски.

— В къщи, в къщи! — тихо отвърна някой зад вратата.

Сърцето ми силно заблъска. Вратата се отвори. На прага ѝ стоеше Гогол. Влязохме в кабинета. Бодянский ме представи на Гогол, каза му, че служа. . . и че с него, с Бодянский, се познавам отдавна чрез Плетньов и Срезневски.

— А къде е нашият певец? — попита Бодянский, като се огледа.

— Измами ни, отиде при Шчепкин на вареники! — отговори с видимо неудоволствие Гогол. — Току-що изпрати извинителна бележка, че уж бил дал дума да отиде там преди нас.

— Може и така да е! — каза Бодянский. — Варениките не са наш брат.

. . . Аз не свалях очи от Гогол. Опасенията ми се разсеяха. Пред мен не само не беше душевно болен (слуховете за душевната болест на Гогол се носели из цяла Москва — И. З.) или изобщо мръднал човек, а същият този Гогол, могъщият и привлекателният художник, какъвто бях свикнал да си го представям в младостта.

Докато говореше с Бодянский, Гогол ту бавно се разхождаше из стаята, ту сядаше във фотьойла до масата, зад която ние с Бодянский се бяхме разположили на дивана, и от време на време поглеждаше към мене. Среден на ръст, набит, със съвсем здрав цвят на лицето, той беше облечен в тъмнокафяво дълго палто и тъмнозелена кадифена жилетка, закопчана догоре, а върху атласената черна връзка се виждаха белите меки яки на ризата. Дългата му права кестенява коса стигаше до под ушите, като леко се завиваше над тях. Тъмните тъмни копринести мустачки едва покриваха пълните красиви устни, под които имаше малка остра брадичка. Неголемите кафяви очи гледаха ласкаво, но внимателно, и не се усмихваха даже тогава, когато говореше нещо весело и смешно. Дългият сух нос придаваше на лицето и на разположените от двете му страни внимателни очи нещо птиче, наблюдаващо и едновременно с това добродушно-горделиво. Така внимателно гледаат от стрехите в украинските селца, стоейки на един крак, замислените щъркели“ (437—438).

Бележниците на Гогол говорят и за домашните му грижи, за начина му на живот в дома на Никитския булевард — живот на ерген, който трябва сам да се грижи за себе си. „Да си купя тъкан плат за фланела — пише той. — Кутии за колет. Ботуши. Железноводска вода. Сива хартия.“

Един надпис гласи: „Да обменя пари за бедните.“ Простотата и непретенциозността на Гоголевия бит поразявали даже тези, които не били свикнали на разкош. Това били почти аскетична простота и аскетична непретенциозност. Нищо излишно, никакви скъпи вещи, никакви любими дреболии и предмети, които не се използват всеки ден, не се употребяват постоянно. Книги, тетрадки за писане, пера, шише за перата, една шуба, един шинел. В описа на Гоголевото имущество, останало след смъртта му, няма нито една вещ, която да струва повече от 15 рубли. Всичко друго освен часовника, шубата и шинела струвало копейки. „След смъртта на Н. В. Гогол — пише С. П. Шевирьов — от благотворителната сума, която той използваше за подпомагане на бедни млади хора, занимаващи се с наука и изкуство, у мен останаха 2533 рубли и 87 копейки. Джобни пари — остатък от получените за второто издание на „Мъртви души“ — 170 р. и 10 к.“

Още като ученик в Нежинския лицей Гогол бил свикнал да раздава джобните си пари на просяците. За това непрекъснато го ругаел слугата Симон. Всичките пари, които родителите изпращали на децата си за харчене, отивали за тези помощи. Гогол не се лишавал само от крушовия квас, който много обичал и купувал от нежинските търговци.

Живеейки постоянно в дългове, лишен от свое ъгълче, той бил свикнал да минава с най-необходимото, без да мисли за удоволствията, които си позволявали хората с неговото звание. Той се отказал в полза на майка си от своята част в имението, изпращал пари на сестрите си или ги раздавал на селяните във Васильовка, помагал на тези, на които умрял добитък или се съборила къщицката, които не от безделие, а от болест и лоша реколта изпадали в бедност.

Той имал винаги само един движим и недвижим имот — чантата с ръкописите. Това било и имуществото му, и богатството му. Към него се присъединявал и един пътен куфар. Но този куфар повече не се подреждал за път. Дошъл януари 1852 г. Гогол все още бил бодър, ходел на гости, работел над коректурите на събраните съчинения. „Мъртви души“ били готови и преписани. Всички чакали предаването им на цензурата и след това за печат.

Внезапно настроението на Гогол се променило. Той се отказал да печата втория том и легнал. До такова внезапно решение и настроение го довела неочакваната смърт на жената на Хомяков — Екатерина Михайловна Хомякова, по баща Язикова. Гогол обичал тази жена, бил кръстник на синай, наречен в негова чест Николай.

Хомякова умряла съвсем млада от неизвестна болест. Тази смърт, както и смъртта на Йосиф Велгорски навремето, подействувала силно на Гогол. „Сега за мен всичко е свършено“ — казал той на Хомяков. Гогол не отишъл на погребението, затворил се в къщи.

Наближавал Великият пост. Гогол ограничил трапезата си, отказал се от блажното (което по-рано не правел дори по време на постите), станал слаб и бледен. Не приемал никого, седял в креслото и пишел нещо на парченца хартия. Някои от тези записки са се запазили. Това са откъси от молитви, заповеди към самия себе си, рисунки с перо. На една такава рисунка е изобразен профилът на човек, който наднича от разтворена книга. Профилът на този човек много приличал на профила на Гогол.

Сякаш Гогол бил приел някакво решение въпреки колебанията и съмненията, които все още надделявали. За какво решение ставало дума? За решение, свързано с втория том на поемата, или с живота. Та нали самият той беше

писал и казвал, че да не работи — значи да умре. Ако не е способен да работи, да продължи направеното, по-добре да се прости с живота, да си иде от света. Неудовлетворението от самия себе си се преплитало с недоволството от написаното. Вторият том изгарял сърцето на Гогол, струвал му се несвършен. А да покаже на бял свят несвършеното — не бил свикнал. Това било съблазън, измама за читателя и за писателя.

Странното поведение на Гогол в последните дни от живота му въпреки всичко било поведение на ясно преценяващ силите си писател. Той се опитал да се обърне към някого за съвет, помолил А. П. Толстой да предаде ръкописа на втория том за мнение на митрополит Филарет, страхувайки се, че в праведен гняв сам ще го унищожи. Но Толстой го уговорил и ръкописът останал у Гогол.

През нощта на 11 февруари Гогол изгорил втория том на поемата. В огъня отишли многогодишният му труд, животът му, изживян в този труд, и надеждите му. На Хомяков, който бил дошъл да го навести, Гогол казал: „Трябва да се умира, пък и аз вече съм готов да умра.“ А на Толстой признал: „Готвя се за тази страшна минута.“

Самото изгаряне на ръкописа било извършено в пълно съзнание и с ясна памет. Гогол хвърлил в огъня не всички листове, а само обречените на унищожение. Цели останали писмата на Пушкин до него, писмата на Жуковски, неговите собствени писма. Някои неща запазил — черновите на втория том, черновата на „Размисли за Божествената литургия“, „Авторската изповед“.

Като изгорил написаното, Гогол заплакал. Той прегърнал прислужващото му момче (Семьон Григориев) и се върнал в дясната половина на къщата. Изгарянето станало в лявата. При това дървата в камината не се разгаряли. Гогол палел ъглите на тетрадките със свещ, те пламвали и угасвали, той отново ги палел, после ги хвърлял в камината и чакал да пламнат всичките.

Сметките с творчеството и с живота били уредени.

Гогол нищо не ядял и не пиел освен вода, разрежена с червено вино, лежал в постелята с лице към стената и чакал смъртта. В 11 часа вечерта на 20 февруари 1852 г. вдигнал глава от възглавницата и отчетливо произнесъл: „Стълбата, по-бързо стълбата!“ В 8 часа сутринта на 21 февруари Гогол издъхнал. Намиращата се при него тъща на Погодин — единствената свидетелка на смъртта му — разказвала: „Изглежда, че не е страдал. През нощта беше тих, само към сутринта дишането му се разреди и той сякаш заспа.“

XII

В официалния документ за смъртта на колежкия асесор Гогол било казано, че е умрял от „простуда“. Други смятали, че това е тиф. Губели се в догадки и лекарите, лекували Гогол или опитали се да го лекуват. Но те лекували тялото му, без да подозират какво става в душата му.

Душата на Гогол се уморила — уморила се да се бори със себе си, със слабостта на телесните сили, които не му позволили да завърши титаничната работа. Тази работа — трите тома на поемата — била предназначена за здрав човек, за човек, който не е отдал толкова на младини, колкото бил отдал Гогол на творчеството. Докато духът бил още силен, тялото се подчинявало, но духът се разколебал — и тялото веднага се поддало на това колебание. Съмнението на Гогол в съвършенството на създаденото от него решило всичко. И никаква друга болест нямало тук. Той не искал да влезе в храма на изкуството небрежно облечен, но вече нямал сили да влезе в него такъв, какъвто би искал.

Два дни преди смъртта му го посетил Иван Василиевич Капнист.

— Наистина ли не ме познаваш, Николаша? — попитал той, наведен над умирация.

— Как да не ви познавам. Вие сте Иван Василиевич Капнист — отвърнал Гогол. — И ви моля за една услуга. Не оставяйте без внимание сина на моя духовник, служещ при вас в канцеларията.

Гогол се грижел за сина на йерея на църквата „Симеон Стълпник“. Смъртта на Гогол разтърсила цяла Москва. В дома на Никитския булевард непрекъснато идвали хора. Никой не ги познавал — всичко било стихийно. Идвали студенти и прости хорица, скъпите шуби се смесвали с шаяка на селските дрехи. И. С. Тургенев писал от Петербург на П. Виардо: „Няма руско сърце, което да не се облива в кръв в тази минута. За нас Гогол беше повече от писател: той разкри самите нас. В много отношения той беше за нас продължител на Петър Велики.“ Пак Тургенев пише на С. Т. Аксаков: „На мен наистина ми се струва, че той умря затуй, че беше решил, беше поискал да умре, и че това самоубийство започна с унищожаването на „Мъртви души“.“

Гогол не оставил даже завещание, ако не се смята „завещанието“, напечатано някога в „Избраните места“. В него той пишеше, че моли да не се поставя на гроба му никакъв паметник и да не се устройва никакво тържествено погребение. „Ще си сложи грях на душата този — писал Гогол, — който приеме смъртта ми като някаква значителна или всеобща загуба.“

Но Москва се отнесла по друг начин към това събитие. Ден и нощ дежурили хора до ковчега на Гогол в църквата на Московския университет. Като почетен член на университета решили да го пренесат тук. На главата на Гогол имало лавров венец, а в ръцете му — безсмъртниче.

Скулпторът Рамазанов вече бил снел посмъртната маска — лицето на Гогол било умиротворено, спокойно.

Сутринта на 24 февруари завалял мокър сняг. По него към църквата се стичали шейни и хора. Пристигнали и генерал-губернаторът на Москва А. А. Закревски, и попечителят на московския учебен окръг В. П. Назимов. До ковчега на Гогол застанали Грановски, Хомяков, Островски, Чаадаев. „Ние погребваме една от славите на Русия“ — казал Иван Аксаков. „Повече, струва ми се, няма кого да погребваме“ — добавил Грановски. „Някакво разположение към света се забелязва у всички нас след смъртта му — писал на А. Смирнова брат ѝ А. О. Росет. — Най-силното и убедителното доказателство, че в основата на съчиненията му и действията му е била любовта.“

„Цялата мъченическа художествена дейност на Гогол — пише по-късно И. Аксаков, — неговото съществуване, работата му над „Мъртви души“, тяхното изгаряне и смъртта му — всичко това представлява огромно историческо събитие.“ „Това е тайна — приглася му Тургенев, — страшна тайна, и ние трябва да се постареем да я разгадаем.“

В „Московски известия“ било публикувано писмото на Тургенев от Петербург, в което Гогол бил наречен велик човек. За това дръзко преувеличаване авторът бил поставен под арест.

Тургенев, Вяземски, Жуковски — новото и старото, „пушкинското“ поколение в литературата, с болка посрещнало смъртта на Гогол. Няколко мислещ човек в държавата, когото да не поразила тази вест.

XIII

Капака на ковчега поставил Михаил Семьонович Щепкин. Вдигнали ковчега и го понесли. Така, на ръце, го пренесли от улица Моховая, където се намирала университетската църква, до Данилов манастир — повече от осем версти. След него вървели тъпни от хора. Погребението се състояло по обяд на 24 февруари 1852 г. в стената на манастира. Извършили го енорийският свещеник Алексей Соголов и дякон Йоан Пушкин.

Положили Гогол между църквата „Свети Даниил“ и Келите. На гроба бил забит дървен кръст, сменен по-късно с меден. Той се възправил над грубо изсечена сива скала, от подножието на която върху земята легнала тежка мраморна плоча. На стените ѝ били написани думите: „Истиннымъ же оуста исполнит смѣха, оустне же их исповедания. Иова, гл. 8, ст. 21“, „Муж разумивый престол чувствия. Притчей, гл. 12, ст. 23“, „Правда возвышаетъ языкъ“. Притчей, гл. 14, ст. 34“ и „Горьким словом моим посмеются. Иеремии, гл. 20, ст. 8“. Върху плочата написали: „Тук е погребано тялото на Николай Василиевич Гогол. Роден на 19 март 1809 г. Починал на 21 февруари 1852 г.“

На 31 май 1931 г. прахът на Гогол заедно с праха на Н. М. Языков, С. Т. и К. С. Аксакови, Е. М. Хомякова и А. С. Хомяков, Д. В. Вeneвитинов бил пренесен в гробището на Новодевическия манастир.

А на 26 април 1909 г. в Москва на площад Арбат бил открит паметникът на Гогол. Поставили го в чест на стогодишнината от рождението на великия син на Русия. Мисълта за такъв паметник се родила по време на пушкинските тържества през 1880 г. Тогава на улица Тверская се издигнал паметникът на Пушкин, дело на Опекушин. Било създадено жури и открита подписка за паметник на Гогол. Подписи пристигали от цяла Русия. Под малки и големи суми се разписвали и тези, които не можели да пишат (поставяли кръстче), и велики князе, и графиня Толстая, и селяни, и търговци, и духовни лица, и литератори.

Заедно с това бил обявен конкурс за проект на паметник на Гогол. В обявата на журито имало едно категорично условие — проектът ще се смята за приет, само ако за него гласуват всички членове на журито без изключение. Конкурса спечелил проектът на младия скулптор Н. Андреев. Много години работил Андреев над своето произведение и най-после неговият Гогол се изправил пред очите на Москва.

Гогол седял във фотьойл и сякаш се отвръщал от шумящата под него разноцветна пролетна тълпа, затварял се в себе си, обръщал гръб. Но откъдето и да гледали към него минаващите, винаги улавяли погледа му. Това не било отдалечаване, не било затваряне, не било желание да си тръгне, а скромно отклоняване на отдаваните му почести. Колкото и да бил мрачен в този слънчев ден Гогол, колкото и да бил *против* тази всенародна и публична изява на любов към него, стеснителният печат на усмивка, признателност и ответна любов лежал върху лицето му.

И до ден днешен този паметник стои в двора на къщата на бившия Никитски (днешния Суворовски) булевард и посреща всеки, който преминава през вратата, водеща към верандата, по чиито стъпала неведнъж се е изкачвал авторът на „Мъртви души“. Двете стаи на първия етаж вдясно от входа, които заемал някога Гогол, са реставрирани и превърнати в дом-музей.

Това е свято място в нашето отечество.

Превод от руски: Димитрина Панайотова

„ЕДИН ПОРИВ КЪМ ДУХОВНОТО...“

(Из литературна анкета с Иван Мирчев)

ПЕТЪР ТОНКОВ

— Др. Мирчев, какво знаехте за символизма в началото на творческия Ви път?

— Почти нищо. Може да се каже, не знаех какво точно означава символизъмът. Тук, в провинцията, нещата малко закъсняваха, но все пак бях подочул това-онова, а и списанията редовно четях. Та веднаж попитах Николай Лиливев какво е това символ. „Може, казва, някои да смятат, че символите са думи с по-особено значение — символично, преносно значение. Но в този смисъл всяка дума трябва да наречем символ, тъй като в съчетанието ѝ с други думи тя непременно получава и допълнително значение. Но това още не е истински символ. Символът е нещо по-дълбоко, защото разкрива връзки и нови значения в по-голям обем и прави думата качествено нова по своя смисъл. Това може да се постигне само в поезията, в дълбоката символична поезия. Там думите живеят нов и неподозиран дотогава живот, получават много нови съответствия и полутонове или нюанси.“ Дори някъде си бях записал от него какво точно означава символ, какво е сравнение, какво е метафора и т. н. Това беше към 1921—1922 г. и после през 1931 г., когато Николай прекара една зима в Стара Загора. Всеки ден се срещаме и разговаряхме — той, аз, Иван Хаджихристов и Митко Караджов. Спомням си дори точно, че пристигна през октомври 1931 г. и остана до юни 1932 г. В Стара Загора имаше две дели, които много обичаше и често навещаваше. Освен това те бяха доста бедни и той ги под помагаше.

— Кога за пръв път чухте за символизма?

— За пръв път чух думата символизъм през 1914 г. За него се заговори след излизането на сп. „Звено“ с редактор Димитър Подвързачов. Той е старозагорец и идваше често тук. Спомням си, че веднъж доведе в Стара Загора Димчо Дебелянов — печатал съм спомен за това във в. „Септември“, Стара Загора. Подвързачов го доведе нарочно хем да види Стара Загора, хем да ни срещне с него — мен и Борис Бакалов. Това беше през лятото на 1914 г. Тук имаше един ъгъл (днес на пресечката на ул. „Асен Велчев“ и бул. „Георги Димитров“), където продаваха хляб. Сега май пак продават хляб. . .

— Да, но не на самия ъгъл — сега там продават цветя, — а непосредствено до него.

— Тъй. . . До хлебарницата пък беше магазинът на Митьо Трифонов — широк социалист. Те, гостите, бяха все широки социалисти и първата им задача беше да видят Митьо Трифонов. Той беше и бръснар, и кафеджия, и съдържател на кръчмата. . . широк социалист, един от организаторите на партията.

— Кое ги е свързвало тези хора с различни интереси и професии?

— Политиката и приятелството ги е свързвало. Подвързачов идваше рядко в Стара Загора, по-често идваше Николай. Димчо е идвал два пъти. Първия път не съм го виждал, но втория път — можах. Спомням си, Николай като ме срещна, ме хвана и каза: „Ела да те заведа при един голям поет!“

— Спомняте ли си добре Димчо Дебелянов?

— Помня го, той се опитваше да рисува на една цигарена кутия — като че някакво дърво.

— Познавахте ли поезията му?

— Да, особено този цикъл, „Под сурдинка“, го знаех наизуст. Неговата поезия възприемах лесно. Не разбирах добре символа на „Разблудната царкиня“, но после разбрах, че е като Яворовата „Песен на песента ми“ — „ти пак се връщаш, блуднице несретна“...

— Коя е тази „блудница несретна“?

— Това е неговата душа. Както у Димчо Дебелянов е същата „разблудна царкиня“. Дори попитах Николай дали Димчо не се е влияел от Яворов. Разбира се, ми каза той, но не е заемствувал нито една авторова дума, а е повлиян, по-точно — вдъхновен — главно от идеята.

— А каква е идеята?

— Идеята — да говори с душата си и да направи от това една голяма, висока и дълга изповед. А може би и това е символизъмът. Да съединиш душата си, красотата и поезията в едно — стихотворение или поема. Да се постигнат нови дълбочини в душата на човека. Първо в собствената душа, а оттам, според таланта и страданието — и към душите на другите.

— Излиза, че символите не са само форма?

— Не излиза, а е така. Всеки може да направи символи, както днес образи или метафори, но да ги изпълни с душа, с голяма и интересна душа, малцина успява.

— Може би в такъв случай по-важно за символизма е тъкмо това съдържание, което извира от глъбините на отделната душа, от индивидуалните преживявания в едно обрковано време и зле устроено общество?

— Така трябва да е. Това ще да е по-важно. Останалото е външна форма, която идва от само себе си, която и епигоните могат да овладеят, но без която също, разбира се, символизъмът е невъзможен.

— По това време, за което говорим — 1914 г. — сте печатал вече стихове.

— Да, тогава бях вече приключил първия цикъл или първия етап, да го наречем. Списание „Бисери“, където започнах и където доста се подвизавах с големи стихотворни цикли, беше вече спряло. Разбрах, че за кратко време там бях напечатал 48 стихотворения. Вече се очертаваше и бъдещата война...

— Какъв беше Димчо Дебелянов като човек?

— Димчо като човек беше весел. Весел и мъчлив. Не беше разприказан като някои други, както много приказваше например Димитър Подвързачов. Освен това — открит човек. И умен, тактичен. За да отстрани например моето смущение, смущение на човек, намерил се изведнъж между толкова много хора и поети, и то не какви да са поети, ми заговори за моите стихотворения в „Бисери“. За моя изненада, оказа се, че ги е чел. Това бяха няколко думи за насърчение. Няколко думи, които още помня: „Като работите, ще станете поет...“

— Поезията на Дебелянов популярна ли беше тогава в Стара Загора?

— Поезията му имаше вече слава едновременно с тази на Лилиев, Людмил Стоянов и Траянов.

— А Яворов?

— Яворов? Той стоеше над всички тях. С неговата слава ничия не можеше да се сравни. Четяха го много... и критиката постоянно се занимаваше с него, особено бяха на шумели драмите му, спореше се за тях; някои ги отричаха, други — обратно, но около името му никога не наставаше тишина. За Димчовата поезия малко се пишеше, но хората, особено младите, я обичаха...

Например той много пишеше „хумористични“ стихотворения. Едни такива уж весели, пък лирични. Лилиев също написа „Светло утро, ти прокуди...“ И това стихотворение някои възприемаха за „весело“, дори бе печатано в хумористично издание, но то е лирично, чиста проба сериозна поезия. Не зная защо днес не започнат подобни списания, нямаме хумористични списания, където може да се печата и поезия... подходяща, разбира се. Има само един „Стършел“.

— Приема се, че критикът Иван Радославов е между най-сериозните теоретици на символизма у нас. Чел ли сте го?

— Не го четях дип. Не минаваше за сериозен критик. Изобщо за символизма малко се пишеше, той вървеше у нас без много теории и програми, направо в практиката. Мен особено

ми бяха направили впечатление трите статии на Ботьо Савов за Теодор Траянов, в които разглеждаше такива въпроси — във в. „Наблюдател“ на Страшимиров. После спря и започна да излиза „Наш живот“. В него печаташе Ясенов, Сирак Скитник. . .

Когато четях автори-символисти, за които стана вече реч, усещах, че е нещо по-друго — не като Кирил Христов и Вазов например. Изпълваше ме едно по-приповдигнато ли да кажа, или по-дълбоко преживяно и индивидуално изстрадано чувство. Говореше се наглед за по-везначителни неща, без огромни мащаби, но с повече душа. Усещах се един порив към духовното. Разлика се откриваше и при предаване на природата и пейзажите. Символистите придаваха на природата един по-одушевен вид, тъй да се рече. . . Да вземем Ясенов, един блестящ поет:

Безоблачно утро гората прегърна,
гората зашушна в пророчески блян.

Такива стихове четях за пръв път. Много ги четях. . .

— Кой пръв у нас започна по новия начин?

— Яворов! После в „Хиперион“ и в други списания Иван Радославов се опитваше да докаже и наложи (той с години пишеше само това), че Теодор Траянов е пръв и по-рано е започнал да си служи със символизма. Той впрочем изкарваше Траянов най-големия поет, но никой не му вярваше. Той беше добър поет, особено неговите „Български балади“. Аз също много ги четях. Четях, но не вярвах, че е по-голям от Яворов и по-ранен откривател на новото. Вярвах, че това е Яворов. Бях чел неговите „Безсъници“ и много ми харесваха. Това „Безлунна нощ и адски мрак. . .“ Много влияеше и поразяваше. Даже влияеше още и Пенчо Славейков, особено с книгата „На острова на блажените“. Непрекъснато се говореше за нея.

— Кое Ви правеше най-силно впечатление в тази книга?

— Всичко. Това беше една необикновена книга и по съдържанието си, и по поезията, и по формата на талантлива „мистификация“.

— Но в поезията на символистите като че я няма душата на народа?

— Душата на народа я има в друга поезия, също така голяма и много необходима — например Вазов. Неговата душа се е сляла с душата на народа. Но защо всички трябва да бъдат като Вазов, защо да са еднакви? Но и символистите не бяха чак такива индивидуалисти, каквито някои ги изкарваха. Вярно, те пееха и плачеха за собствената си душа сякаш. Но истинският сериозен и задълбочен поет уж говори за себе си, а се разбира за всеки човек.

— Все пак символизмът не остана ли встрани от народа и неговите борби и страдания?

— Тъй ни се струва. Вземете „Вятърът“ от Верхарн. Пише за вятъра, а страда за „умрели гори и села“. Той е символист. Също — „Звънрят“. По-косвено, но той също мисли за това — народа и неговите борби и стремежи.

— Все пак символизмът не скъсва ли в известна степен връзките на индивида с реалната действителност, с външния обективен свят за сметка на субективния?

— Идва ми на ум Хофманстал — „Балада за външния живот“. Това са външни неща — по-важни и по-дълбоки са вътрешните. По-трудно — и до днес — се открива същността на човека и нещата. Символизмът търсеше такъв метод, който да развие реализма в такава насока.

— Можем ли да направим разграничение между символизма и декадентството?

— Да си призная, тогава в онези години, млади години, аз не съм се мъчил да определя за себе си тези понятия. Тях повече ги чувствавахме, много не теоретизирахме. Декадентството — това е крайност, упадък на символизма. Може би това е откъсването му от реализма, от здрава основа и потъване в мистика и пълен хаос, пълна непрогледност и тъма. Обаче дойде един момент и декадентството беше издигнато в култ. Дори Гео Милев писа: „О, декаданс, бяла, божествена лудост!“ Той тогава всичко приемаше, защото виждаше, че големи поети са го казали. Това бяха крайности, разбира се. Имаше в декадентството и някакво смъртно бунтарство, и някакъв анархистичен бунт и протест срещу грубия живот. Едно пресилено, болезнено индивидуално преживяване на света, на иначе реални явления. Един бунт без резултат. . .

— Но Гео Милев тогава не го преследваха. . .

— Забелязва се в творческата Ви еволюция един постепенен, но последователен процес на приближаване към социалното, към „външната“ действителност. В това отнѝшение прави силно впечатление книгата Ви „Отстранена земя“, 1929 г., особено с цикъла „Покрайнина“ — из живота на социалната беднота с протест срещу несправдите.

— Така е, дори нещо повече. Петко Росен беше писал някъде: „Иван Мирчев е издал една нова книга, с която прави поклон на комунистите.“ Това, разбира се, не беше вярно, но аз искрено съчувствувах на някои неща — на бедните, социално слабите, онеправданите. Още от училище мразех богатшите, тях ги заклеймявах още в детската литература, която немалко влияеше върху моето съзнание. С богати деца и с богаташи изобѝщо няхах никакви връзки и близост. Даже имах доста богати роднини, но ги гледах само отдалече. Така че по социално-имуществено или, както днес се казва, „класово“ положение бях по-близко до бедните. Това не можеше да не отекне по някакъв начин — по-пряко или по-затулено — и в поезията ми, колкото и затворена да беше нейната система.

— Това е характерно за цикъла „Покрайнина“, а и за други цикли. Но все едно ли Ви е било дали нещата ще се променят?

— Не е било така, разбира се. Но това съм отнасял до политиката, от която в нашето изкуство гледахме да бягаме. Социалното се оказа много сложна и неясна територия за нас. Ако не беше дошъл Девети септември, един писател, възпитан в духа на символизма, щеше да си остане неясен и неориентиран докрай. . .

— Но Вие и тогава — през 20-те години — сте усещали ненужността на едно изкуство, откъснато от живота, от хората, затворено в себе си. Да си припомним стихотворението Ви „Грижа“ от книгата „Видения“, 1928 г.:

Но можеш ли ти, блед и незначителен
поет на сънища, на свехнали цветя —
ти можеш ли да утѝшиш скръбта
на тоя град, на тия клетки жители?

И още по-категорично — в чудесното стихотворение „Певец“:

Напразно ти зовеш звезди
сред сънищата си нелепи,
до утре хорските беди
ще те зазидат в твойта крепост.

— Да, това беше така, това ми помогна по-добре да разбера голямата промяна на Девети септември, по-лесно да се освободя от хипнозата на новоромантизма и сънищата, които в същност бяха моя истински живот. . . ако това е живот. Но има и друго. Никой навреме не подкрепи тази насока у мене.

— Не сте ли бил свързан реално с обществените борби?

— Тази линия на изкуството, която бях следвал дълго, това естетско схващане за самостойността на изкуството ме отделяха от живота, а не съм се потапял и в политиката.

Може и да има нещо такова, несъзнателно. Не бях свързан с оная линия в поезията ни, която гледаше на изкуството като начин да се промени животът — революционната линия. Може би такъв ми е характерът, може би това се дължи и на провинциалната откъснатост. Преди всичко бях ангажиран със семейството с три деца — да мисля за тяхната трудна издръжка и за несигурното им бъдеще. Това отнемаше много време и сили, доста ме угнетяваше, но не можех да избягна от дълга си. То беше факт. Така неизбежно се откъсвах от живота и се самозазихах в семейната крепост. Познавах живота главно чрез проблемите и явленията, които се свързваха конкретно с моето семейство. Не беше лесно — от тъмно до тъмно работа за хляба, освен това — творчески мечти и амбиции. Няхах време за нищо друго.

— А това странене от преките житейски конфликти не се ли отразява върху поезията Ви, не губи ли тя от това?

— В изкуството може да има и идеи, и политика, но първо трябва да е изкуство. Поезията е по-широка река и в нея може да се влива и друга вода, но ако няма река, как може да има каквато и да е вода!?

— В Стара Загора през 1916—1917 г. Вие сте издавал списание „Хризантеми“. Каква беше неговата цел?

— Целта беше да се популяризира символизмът, да се покаже новото в поезията. Е, вярно, беше война, но нали изкуството е над всичко, нали затова е символизъм, защото не го интересува нищо друго, ако ще светът да пропадне. Искахме с някои статии и главно с оригинални художествени творби да докажем, че не е литература само онова, което пишат например Кирил Христов, Вазов, Михайловски, че може и по друг начин да се изрази човекът и особено неговата сложна и тъжна душа, че най-подходящи за това са символите. Нас много ни беше възодушевила и половингодишнината на списание „Звено“ на Подвързачова. В това списание четохме хубави, „музикални“ български, европейски и световни поети. Ние бяхме увлечени от тази насока и се срамувахме от ранните си стихчета а ла Кирил Христов. Омагьосани бяхме от Яворов, Дебелянов, Траянов. Търсихме един нов пейзаж... душевен пейзаж и одухотворена със символи природа.

Срам ме е обаче, като си спомня какво лошо отношение имахме към Вазов. Ние го отричахме напълно.

— Но в по-ранни години Вие сте го обичал и речитирал наизуст?

— Така беше, но после се яви една мода, една дива българска стихия на отрицание на авторитетите, които надрастват средното равнище... тук се включиха и редица духовни водачи, творци. Спомням си и Неделчо Николов имаше лошо отношение към Вазов... като че ли имаме много такива личности и писатели, та да се отказваме с лека ръка от тях. Чак късно след Девети септември това се промени. Призна се дори Йовков и неколцина мъченици символисти, които буржоазията уби, а ги смятахме доскоро проводници на реакцията и буржоазната идеология. И тях, клетите, взеха да ги признават, когато ги няма отдавна. Трябваше вече да се разбере, че който пише за душата, за духовното и красивото, е добър и чист. Материалното е по-мръсно и користоно. Та в „Хризантеми“ пуснах, без да ми мигне окото, една статия от Тодор Недков, младо анархистче, против Вазова...

— Кога разбрахте, че сте сбъркал?

— Разбрах, когато баща ми несмалко не ми откъсна ухото след излизането на статията. Но и Вазов все пишеше за някакви победи и атаки, а войната беше дошла до гуша на всички...

— В „Отстранена земя“ има един силен цикъл „Родина“ — не патриотичен, без никакви патриотарски нотки, а по-скоро социалнопротестен. Там в стихотворението „Народ“ има такива стихове:

Не съм те запомнял до днес
такъв — унизен и прегърбен,
понесъл най-тежките скърби,
народе велик и злочест.

Подобен е образът на народа и в стихотворението „Македония“. Израз на каква вътрешна насока бе това?

— Аз казах — този цикъл, както и „Покрайнини“, въобще книгата „Отстранена земя“ нарочно съм я правил социална. Да бъде отражение на нашия живот, а не само на моя вътрешен индивидуален мир, да стане поезията ми по-витадна в тогавашното разбиране, да намеря земя под нозете си...

— Действително откриваме лирическия герой по-различен от преди — по-реален и раздвижен, по-обемен. Стихотворението „Певец“ от същата сборка звучи като програма на нова идейно-естетическа насока:

Ти гледаш само през прозореча
живота с вълчия му вой,
спокойно ти забравяш хората,
потъваш в някакъв покой.

— Вярно, подобна насока е имало като начало на една линия, която развивах и след Девети септември — това е себеотрицанието и разкаянието, че съм останал настрана от мъките на народа, че не съм му помогнал тогава, макар и да не съм могъл. Това е страдание за другите, вяра, че моето съзнание е частица от едно по-общо народно и всечовешко съзнание и страдание, че този, който гледа мъките на хората от прозореца и се пази от злия живот, е недостоеен. Такива чувства напиреха у мене след събитията и след обновяването на нашата поезия.

И нещо друго. . . Символизмът изведнъж сякаш олекна, стана безсмислен и ненужен. Аз преоценях дотогавашните си търсения или може би лутания и се отказвах да зова „звезди сред сънищата си нелепи“. С една дума — това беше край на декаданса. Други времена бяха дошли — социални, реални, земни. Те искаха и други средства. Вече човъркането само в собствена душа изглеждаше нелепо и фините, избрани средства на „символизма“ се оказаха една тънка химера в онова жестоко и брутално време.

— А откъде това чувство на ненужност и непотребност в повечето Ви книги от 20-те години?

— То го има и днес: наскоро писах, че съм „недоумял и незавършен жител“. То е дълбоко у мене. То трябва да го има у всеки творец, защото е слаб още гласът на духовното и етичното. . . слабо се чуе в живота. . . Това чувство ме прави и човек — защото то е моята отговорност и моята вина, че съм поет. . . вина, която някои хора не могат да ми простят, защото те я мислят за кой знае какво щастие. Но тази вина е човешка, защото какъв човек е този, който не се чувства виновен пред слабите, бедните, нещастните. Та сигурно това чувство за непотребност е залегнало у мене по рождение. То много се усилва в провинцията, където всеки гледа да изравни другия и тежко на този, който малко от малко се отличава с някакви дарби. За това беша писал неведнъж и Яворов. Провинцията понякога е машеха за най-добрите си чедра. . . Аз лично се смятам за дребна личност и никой не се занимаваше с мене. . .

— Това не е точно — за Вас са писали немалко изтъкнати писатели и критици.

— Да, вярно, пишеха за мене, особено след „Видения“, 1928 г. Писаха и Константин Гълъбов, и Николай Райнов, но аз се смятах за дребен — някъде тук-тамедвам стъпвам. А и всички пишеха, че все се развивам. Николай Лилиев не пропускаше да казва пред мои приятели: „Мирчев не тепа на едно място, а се развива.“ Това беше от чисто сърце, но аз постоянно се развивах и мислех, че друго не мога да направя, освен да се развивам. . .

— Как се роди идеята за общата ви с Иван Хаджихристов стихосбирка „Тринайсет мистерии“?

— Една вечер се бяхме събрали Ботьо Савов, Иван Хаджихристов и аз. Ботьо имаше някакъв празник и ни беше поканил. Той беше тук адвокат. Направихме главите и Ботьо ни предложи да издадем една книга и той също да пише за нея стихотворения. Той беше по-известен като критик, но повече пишеше поезия и проза. Та решихме да издадем обща книга. Но, разбира се, Ботьо не успя да даде навреме стихотворения и аз трябваше да запълня онова място, което той не успя да употреби за себе си и дадохме книгата в печатницата. Струва ми се, че от Иван Хаджихристов имаше 5 стихотворения, а моите бяха 8 — та общо „тринайсет мистерии“. . .

— Защо „мистерии“?

— Защото глупости. . . Всичко трябваше тогава да бъде мистично. Идеята беше на Ботьо Савов, който мечтаеше за някакъв мистицизъм, което личи и в първия му том разкази. Та той предлагаше такива неща. Изобщо не можеше да ни напъти — нямаше ясна представа за художественото творчество. Иначе беше добряк, обичаше да се шегува и прекалено много обичаше поезията на Траянов с всичките ѝ някъде безсмислици. Той харесваше някои мои неща и беше писал една критика за мене. Изобщо животът беше такъв, че навеждаше на мистика — труден беше да го приемеш, каквото е в действителност, и да се съгласиш да го живееш като такъв без мистика и без илюзии или някакви по-етични блянове, ако ще и невъзможни. . .

— Може би затова символизмът е просъществувал повече у нас?

— Може би — символите ни спасяваха и правеха всичко някак по-почистено и замъглено в бленувана духовна действителност. Животът като че изглеждаше по-поносим. И мистиката ще да е дошла оттам. . . от непонятното към мъгливото, от мъгливото — към имаги-

нерното и тъй нататък... Трябваше човек някак да се спасява от тъпата и банална действителност...

— Разкажете за дружбата Ви с Иван Хаджихристов. Кога започна?

— Тя започна отдавна-отдавна, преди около седемдесет години. Когато се чувам да ги произнасям толкова големи цифри, хем ми е весело, хем и страшно... Та значи — преди цял един живот, през цели епохи и събития минал и... заминал...

Още през гимназията аз се познавах с него, но не общувахме, защото той беше вече вътрешен (същата гимназия) и имаше отделни приятели.

— Какви други приятели, на каква основа?

— Ами на каква — пошйваше си и поиграваше карти човекът... По тази причина аз тогава не дружах с него. Той си имаше своя среда, която не можеше да стане и моя. Аз гледах да живея само с книгите и литературата. И трябваше да го търся по своите интереси, които, знаех, че не са чужди и на него. Научих му, с една дума, всички пътеки. И разгеле, като го намеря, той ми предлагаше стол, поръчваше си кафе, понякога и на мене, не отговаряше веднага на деловите ми въпроси и си следеше играта. Мълчеше, мълчеше, макар че не беше много мълчалив и след час чакане ще ми каже: „Иванчо... тази работа... ела утре.“ Тази работа на пример беше — обещал ми някакви стихотворения за „Хризантеми“ или нещо подобно. Бях упорит и по този начин получих стихотворението „Пътници“, което се отпечата в първия брой на „Хризантеми“:

Щом късно слънце ги огрей,
те носят своята няма вест:
безмълвни пътници във черно,
които уморено слизат
със стъпки кротки и неверни
по пътя на далечен лес.

И така нататък... По този начин съм получил всички — и „Анна“, и „Юда“, и „Гибел“...

— Изглежда, си е струвало настояването и търпението...

— Струвало си е, разбира се, това са най-хубавите му работи.

— Защо Хаджихристов е водил такъв живот?

— Беше артистична натура, широка душа...

— Това лошо ли е?

— Ами хубаво ли е само? Губеше време, разпиляваше се на много страни...

— Все пак това не му е попречило да създаде такива лирически бисери като „Анна“ и „Гибел“...

— Но по-нататък? Не е достатъчно това...

— Защо не е написал друго така хубаво?

— Не е имал възможност...

— Но все пак ги е написал — въпреки прекалено артистичния си живот или може би тъкмо поради него...

— Те са създадени в моменти на просветление и вдъхновение. Мнението на Николай Лилиев беше високо за тях. Той ги оприличаваше в едно писмо до мен като някакви светли откровения, напомнящи Блока, но Хаджихристов трябваше да оправдае това доверие и тази оценка. Това беше полък от Блок, грабнал го е, но по-нататък не се е срещал с Блок. Наистина, много обичаше Блок, после — Балмонт, Пастернак...

— Как той сам обясняваше тези състояния, творческия си процес?

— Никак — не ги обясняваше.

— Все пак, като преценяваме един поет с оригинален талант, не сме ли твърде строги, мерейки го посредством практическия манталитет?

— Сигурно има нещо такова. Еснафът не може да оцени и приеме един метежен дух, който се разкрива такъв в живота и поведението си, не можех да го приема изцяло и аз, тъй като се различавахме, макар да не съм бил никога еснаф, а може би съм бил и метежен дух вътре в себе си и в някои поетични работи. Но външно погледнато — бях противоположен... и до-

сега съм такъв — методичен, овладяя, самодисциплиниран. Иначе аз бих бил загубен... За това не мога и докрай да разбера Иван Хаджихристов...

— А ако не беше такъв животът му, може би нямаше да напише тези няколко чудесни неща, с които остана трайно в литературата?

— Да, но ако беше използвал това свободно време, което имаше и което безразсъдно пилеше — щеше да направи чудеса. Трябва да кажа, че аз не му харесвам качеството навсякъде...

— Вие сте общували и дружили десетилетия, това не е било възможно при лоши отношения...

— Напротив, отношенията ни бяха отлични. Това се дължеше главно на него. Той не допускаше никога скарване. А и аз, разбира се, никога не бях груб, но и той никак не позволяваше с държанието си това. С характера си умееше да подкупва, с искреност и непосредственост да те разоръжи... Понякога това, че не можеш да се скараш с него, когато е виновен, бе обидно за мене, но отношенията ни външно бяха отлични...

— И все пак, за какво говорехте, когато общувахте?

— За всякакви неща, приятно беше, интересно, той беше дискретно ироничен и самоироничен, духовит и непосредствен, но не ти позволяваше да отидеш по-навътре. За всичко друго говорехме, не и за най-важното, за творчеството...

— Интересна личност...

— Той беше една сложна личност. Затова ми е смешно, когато някои, без да са го познавали, взеха да пишат за него големи „спомени“...

— Поетите изобщо не са ли по природа малко съзерцателни, малко склонни към леност?

— Ами ако се огледаме наоколо и дори близко до нас, така е... Много са мързеливи. Ами един Гьоте, той не е ли поет... и то какъв, а нима е бил мързелив! Това не е качество на поета. Ами Верлен, Бодлер — и те са били деца на природата и волността, но не са били мързеливи. Книгите им тежат — не само по обем. Бодлер например е следял целия литературен и художествен живот на времето си, познавал е изтънко живописата и е писал най-добре за нея, особено за импресионистите. Това е било огромен труд... другото е... между другото. Той никога не е забравял главния си дълг — да живее за изкуството! Сега ги гледам някои — като напишат десет стихотворения на година, са доволни...

— Нека се върнем пак към Хаджихристов — една интересна личност, неразбрана и досега, недооценена, бих казал...

— Какво повече да говорим. Той беше една енигма, нима друг можеше да бъде символистът? Той бе един романтик, който искаше да забрави този истински живот и да си измисли свой — хубав или лош, но по-интересен; той бягаше от действителността в изкуството, а може би и в азартата, защото не се примиряваше с посредствения живот, но нямаше волята и нагона да създаде този живот със средствата на изкуството. Такава му е била натурата. Изобщо една малко мистична фигура — викаха му по едно време „мистериозния“...

— Може би има нещо много лично и скрковано в стихотворението му „Датският принц“:

Във всяка момчешка компания
аз внасям мистически смут.
Където да бъде по Дания,
в двореца ме смятат за луд.

— Може би... Във всеки случай хубаво го е казал. И вярно...

— В основата на някои от най-добрите му работи — например поемата „Анна“ — стоят ли някакви реални преживявания на Хаджихристов?

— Кой да ти каже това — нищо не споделяше за своето творчество...

— А Вие?

— Аз му споделях всичко — така, както сега разказвам. Той — нищо... Като сфинкс, който мълчи, но не защото няма какво да каже, а защото може би знае много и има какво да каже. Говореше по най-важните неща с мълчание. Но кой можеше да го разбере?...

ПЪРВОНАЧАЛНИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ПРОНИКВАНЕТО НА „1001 НОЩ“ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Сборникът „1001 нощ“ е една от най-разпространените творби на световната литература. Той съдържа огромен брой разнообразни по жанр, тематика и обем повествователни произведения. Предполага се, че е възникнал в древна Индия, някъде около IX в. е преведен на персийски език (пехлеви), а от него — на арабски, като непрекъснато е обогатяван с фолклорни и други творби, вкл. и преводи.¹ Първите сигурни данни за сборника са от X в., когато багдадските писатели — библиографът Мохамед ан-Надим и историкът ал-Масули пишат за него като за отдавна и добре познато произведение. Но литературната еволюция на творбата продължава до XVIII—XIX в., като за най-цялостен и литературно обработен вариант се смята египетската редакция, възникнала през XIV—XVI в., която ляга в основата и на печатните издания, първото от които е от 1835 г., осъществено в Булак (близо до Кайро), а второто — от 1839—1842, подготвено в Калкута от англичанина Макнатен.

За първи превод на европейски език се приема изданието на Антоан Галан, направено по арабски ръкописи и публикувано в 12 тома през 1704—1717 г. Този френски превод, който предхожда печатните издания на арабски, е непълен, свободен, включва и някои творби, които не принадлежат към основния текст. Сред тях са много популярните в Европа „Историята на Аладин или Вълшебната лампа“ и „Али-Баба и четиридесетте разбойници“. Преводът на Галан се разпространява много бързо в Европа, по него са подготвени издания на основните европейски езици: английски (1712, и 1713—1715), немски (1712), италиански (1722), нидерландски (1732), руски (1763) и др. Всички следващи издания по света, повече или по-малко пълни, повече или по-малко точни, са свързани със споменатите три издания, като разликата между двете арабски версии е предимно в езика.

„1001 нощ“ обединява многобройните по-малки творби с една рамкираща история, в която новата жена на цар, който всяка сутрин убива жената, за която се е оженил вечерта, отлага смъртта си, разказвайки в продължение на 1001 нощ интересни истории. Ориенталистите са установили, че темата на рамкиращата история и системата на вставянето принадлежат на индийския пласт на творбата. От своя страна именно като система, като повествователна структура същата особеност се повтаря и в някои от вставените творби, вкл. и в „Разказ за царския син и седемте везири“ (нощи 578—606)². А това е произведение, което под друго заглавие, нееднократно е превеждано у нас през Възраждането. Освен структурата тук се повтаря, макар и по различен начин, и темата за женското лукавство.

¹ Общите сведения за „1001 нощ“ са почерпани предимно от енциклопедии и предговори: Большая советская энциклопедия. Т. XXVI; Краткая литературная энциклопедия. Т. VII. М., 1972; М. А. С а л ь е. Послесловие. — В: Книга тысячи и одной ночи. Т. VIII. М., 1959; Cassell's encyclopaedia of world literature, V. I, London, 1973; Histoire des littératures, V. I. Littératures anciennes orientales et orales. Encyclopédie de la Pléiade. 1955; J. Gaulmier. Introduction dans les mille et une nuits. Contes arabes. Production d'Antoine Galland. V. I—III. Paris, 1965, и др.

² Номерирането на нощите, както и всички цитати от оригинала, са дадени по пълното съветско издание: Книга тысячи и одной ночи. Перевод с арабского М. А. Салье. Т. I—VIII. М., 1958—1960.

За първи път на български език творбата се появява през 1802 г. във Втори видински сборник на Софроний Врачански „Разкази и разсъждения“ с наслов „*Митология Синтипа философа*“. Премного разсмотрена и преведена от персийския език на греческия простия език. А от нас преписана и преведена от греческия пространния език на българския кратки и прости език с размисления българскому простому народу.³ През 1850 г. поп Кръстю от Разград преписва сборника на Софроний, а заедно с него и „Синтипа“.⁴ Разликата между двата текста е незначителна, главно по отношение на преписваческата техника. В редки случаи поп Кръстю прескача някои изрази или вмъква свои, и на места, вероятно несъзнателно, използва други форми на някои думи, например „двамата“ вместо „двоицата“, „зарад да“ вм. „защото“ и пр. Всичко това не засяга литературните особености на творбата и поради това по-долу двата текста ще бъдат разглеждани едновременно. Отношението на Софроний към използвания от него текст е проследено детайлно от Афр. Алексиева. Тя забелязва „някои изменения“. . . , които говорят за „съавторство“, „промени, с които се постига положителен ефект и преди всичко по-голяма образност“, както и някои неточности и достига до извода — „гръцкият текст е схванат вярно и преобладаващият брой отклонения от него издават различия в разказваческите предпочитания на автора“.⁵

Творбата е печатана за пръв път от Христати Павлович под заглавие „*Баснословие Синтипи философа*“. Весма любопитно е. От Персийский на греческий, от Греческий на Болгарский език преведено от Х П д. п. н. ч. н. н. У Будиму. 1844.“ По-долу, в „Подлог. . .“ е пояснено „Списано от Муса Персиянин в ползу прочитающих“. Този вариант е различен от Софрониевия, преводът е нов, направен вероятно по друг източник.⁶ Веднага след второто му издание от 1854 г. се появява и „*История Синтипа Философа персийскаго*“. Преведена с гръцкаго на сръбский език и напечатана трошком Х: Найден Йовановича Татар-Пазаричанина Книгопродавца. У Београд. 1855.“ Въпреки че недвусмислено се обявява за сръбско, изданието на българина Н. Йованович трябва да се привлече тук поне поради интересния материал за сравнения и уточнения, който то предлага. Н. Йованович е издал и друг вариант на творбата, който ми е известен само по негово писмо до Княжеския съвет на Сърбия от 18. XI. 1854 г., в което книжовникът дава списък на книги, които е печатал в Сърбия от 1849 до 1853, т. е. преди цитираното издание. В този списък се споменава и „Синтипе философа“.⁷ Само библиографски е известно и още едно издание — „Подлог Синтипи философа“, без година.⁸

През 1858 г. се появява още една преработка на творбата в превод на Елена Мутева, но тя е твърде различна и ще бъде разглеждана по-долу самостоятелно.

Без да е посочвана връзката с „1001 нош“, „Синтипа“, главно вариантът на Софроний, е творба, която е споменавана и разглеждана многократно от изследвачите на възрожденската ни литература. Според Б. Пенев „повестта за Синтипа се е разпространявала в ръкопис — ние я срещаме в сборниците със смесено съдържание“⁹ (каквото е и сборникът на Софроний). Но нито той, нито друг от изследвачите на тези сборници, вкл. и Д. Петканова в капиталния труд „Дамаскините в българската литература“, нито съставителите на основните описи споменават за български варианти на творбата преди Софроний. Така че „най-ранната тенденция“ в преводната ни възрожденска литература — „интересът към творби. . . от Изтока“¹⁰, констатирана от Афр. Алексиева на базата на „Синтипа“ и Александрията, се свързва по-определено със

³ Ръкописен отдел на НБКМ № 430. Вж. М. Стоянов и Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. III, С., 1964; вж. още Ив. Молдов. Новонамерен ръкописен сборник на Софрония Врачански. — Сп. БАН, 1911, кн. 1.

⁴ Ръкописен отдел на НБКМ № 363/1093. Вж. Б. Цонев. Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. Т. I, С., 1910, с. 406.

⁵ Афр. Алексиева. Преводните повести и романи от гръцки през първата половина на XIX в. — *Studia balcanica*, 8, Балкански литературни и културни връзки. С., 1974, с. 122, 123—124, 127.

⁶ Афр. Алексиева. Цит. съч., с. 127.

⁷ Вж. Ил. Конев. Българо-сръбски и българо-хърватски книжовни взаимоотношения. С., 1966, с. 34.

⁸ Вж. М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I, С., 1957, с. 398 и 497.

⁹ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. II, С., 1977, с. 219.

¹⁰ Афр. Алексиева. Цит. съч., с. 121.

сборника на Софроний „Разкази и разсъждения“. Това е забелязано като най-обща тенденция отдавна. Д. Леков например пише: „Новото, което Софроний (с Втори видински сборник — бел. Н. А.) внася като преводач, е в жанровото многообразие, в светските елементи в повествованието, итригуващо тогавашния читател с фолклорната си първооснова, с белетристичните си похвати и композиция.“¹¹

„Синтипа“ или „Разказ за царския син и седемте везири“ е творба, която се разпространява и самостоятелно. Разглеждайки българските ѝ версии, без да се спира на връзката ѝ с „1001 нощ“, Н. С. Державин проследява нейната генеалогия. Според него пътят ѝ е следният и той донякъде точно повтаря пътя на „1001 нощ“: появява се в Индия, оттам през Персия попада при арабите, от арабски е преведена на еврейски и сирийски, от сирийски на гръцки и арменски, а от гръцки и еврейски прониква в Европа.¹²

Рамкиращата история, към която са вставени многобройни разкази, представлява спор за живота на царски син. Той е обвинен от влюбена в него робиня пред баща му, че се е опитал да я изнасили, и е защищаван от седем везири и мъдреца ас-Синдибад (в българските варианти съответно философи и Синтипа). Поред лукавата жена и везирите разказват различни истории, с които искат да убедят царя във вината или невинността на сина му. След всеки разказ царят обявява или отменя смъртната присъда над сина си. В българските варианти се забелязват следи от вариант, по-архаичен от включения в „1001 нощ“. Тези особености ще бъдат посочени при разглеждането на конкретните вставени разкази.

Историята на оклеветения невинен млад мъж има неизброими варианти в устното творчество и книжнината на много народи от най-дълбока древност до наши дни. Тя се среща още в древноегипетския мит за Бата и Анупис; подобна съдба сполетява Белерофонт, а и библейския Йосиф (Битие, гл. 39). Мотивът е зафиксирал в Корана и юдейската литература. Негови литературни преработки са „Иполит“ на Еврипид и двете едноименни трагедии „Федра“ на Сенека и Расин, и трите безспорно свързани с древногръцката митология, но едва ли с Белерофонт. В Германия се появява „Прекрасната и страшна комедия за Йосиф“, а след много други произведения със същия герой и „Йосиф и неговите братя“ от Т. Ман.

Връзката между изброените митически и литературни варианти на мотива и „Синтипа“ не е пряка. Това са по-рано или по-късно зафиксирани прояви по линията на развитието на сюжета, получени при твърде древно негово разклонение. Вероятно в основата лежи арийски мит, който е възприет и в Близкия Изток, или типологически подобни, но генетически несвързани митове, зародили се в Индия и Египет и претърпели дълго развитие. Съществува възможност да се проследи, поне като теоретически модел, ако не като реконструкция на фактически трансформации, развитието, което довежда до българските варианти. А то не е малко. От древните митове, какъвто е египетският (фактически и той е познат от по-късен, но пак древноегипетски текст), през героичния вариант за Белерофонт към новелстичния за Синтипа, а и след това.

Древногръцкият герой е принуден да се спаси от клеветата, като улавя Пегас, убива чудовището Химера, воюва с племена и герои. За спасението на оклеветения в „Синтипа“ и „1001 нощ“ е необходимо да бъдат разказани няколко истории. Ако се съди от библиографията, приведена от Афр. Алексиева, изглежда, че вариантът със „словесна“, а не „действена“ защита на героя е по-популярен в края на XVIII и началото на XIX в. и в самата Гърция, родината на Белерофонт и Иполит. Тази популярност вероятно се дължи и на това, че новата гръцка литература също търси пътища за създаване на нова белетристика. И ги намира, както и нашата литература ще ги намери няколко десетилетия по-късно, в повествователните възможности на вставянето, използвани широко в „Синтипа“. Вставянето не е ново явление за епохата. То е познато от „Панчатантра“ и „1001 нощ“. Но в периода на възникване на новата европейска белетристика то се актуализира — „Новелино“, „Декамерон“, „Хептамерон“ („Седмоднев“) на Маргарита Наварска (1492—1549), „Кентърбърийски разкази“ и др. За разлика от вариан-

¹¹ Д. Леков. Преводите в литературния и обществен живот през Възраждането. — Литературна история, 1979, кн. 5; вж. Ив. Радев. Софроний Врачански. Личност и творческо дело. С., 1983, 66—71, 88—107.

¹² Н. С. Державин. Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М., 1941, с. 173.

тите на модела у Бокачо и Чосър, където разказите само развличат героите, в „1001 нощ“ и „Синтипа“ те трябва да спасят живота на един от героите. Затова не е съвсем точно твърдението на Г. Гачев, че повестта за Синтипа е изградена по „композиционната схема на наниз“¹³. Може би по-правилно е да се потърси заместване на действията на герои, извършени в сюжетното време и пространство, както е в героичните варианти, с разкази, които отначало имат пряка връзка със съдбата на някоя герой, а в последствие тази връзка се губи.

Според Мокулски това, че „Бокачо сменя утилитарния мотив и го заменя с разказване заради самото разказване“¹⁴, свидетелствува за развитие на литературата. Към подобно разбиране като че ли клони и Цв. Тодоров, въпреки подчертаното му предпочитание към синхронния анализ. Той разглежда два типа литература — „апсихологическа“ и психологическа, като първата явно предхожда втората.¹⁵ А замяната на каузалността при Бокачо в перспектива води до психологизъм. И още нещо. При Бокачо като далечна реминисценция е останала смъртната заплаха — чумата, от която героите са избягали и която ги принуждава да се отдадат на разказване. Въпреки че чумата, представена в „Декамерон“, е действителна, известна на историята, тълкуването на вмъкването ѝ в творбата може да се свърже с типологически по-старата мотивировка на разказването като елемент от паметта на жанра. Интересно е, че Чосър, който творил след Бокачо и познава „Декамерон“ и когото литературните историци отнасят към предхождащата литературна епоха — Предренесанс, отива една крачка напред — отказва се от каквато и да е опасност, при него разказите служат само за забава, „да съкратят пътя“ на „дружината“, тръгнала на поклонение в Кентърбъри.

Първите преводи на „Синтипа“ се правят у нас в момент, когато литературата ни се нуждае точно от типа повествование, засвидетелствувано в повестта — преодоляло митичността, преодоляло и „действената“ защита на героя, а все още не е достигнало до осмисляне на сюжета, каквото има при древногръцката трагедия. Колкото и парадоксално да звучи на пръв поглед, оказва се, че сложната връзка на вставянето е закономерна при подготовката на белетристични творби от нов тип, при това далеч не само у нас.

Българските варианти са твърде отдалечени от „1001 нощ“. При тях сюжетът е свързан с цар Кир и рамкиращата история е по-разгърната. Доста място се отдели за образованието на царския син, на педагогическото умение на неговия учител. Синът тук обаче все пак един път нарушава неговата заповед — проговаря на жената. Без да е казано пряко, това може да се тълкува като негова вина, като причина за мъките му. Откриват се и редица детайли, които липсват в „1001 нощ“, например при завръзката жената „раздра си дрехите, одраска си лицето и сас голям глас викаше. . .“ (цит. по Хр. Павлович). Всичко това може да се тълкува като развитие на мотива независимо от „1001 нощ“ и съдържащо белези, типологически по-късни от варианта, познат ни от източния сборник.

Отделните вставени разкази са кратки завършени творби, които невинаги могат пряко да се свържат с идеята, която разказвачът иска да внуши, но затова пък са любопитни, често дори пикантни четива. Особено характерен в това отношение е „Показание първаго философа“, при Хр. Павлович — „Пример. . .“, а в „1001 нощ“ — „Разказ на първия везир“. Цар „возжелал“ хубава жена, пратил мъжа ѝ някъде и отишъл при нея, но тя с помощта на благочестивата книга го убеждава да се въздържи от „блуд“. Царят си отива, но без да иска, изпуска пръстена си. Съпругът се връща, намира пръстена, познава го, изплашва се и „не смял от тога в сядаше да буде сос жена си“. Тя отива при родителите си и те съдят съпруга пред царя.

В „1001 нощ“ присъствуват и някои други детайли, вероятно добавени по-късно — пръстенът не е изпуснат, а забравен; жената използва и друго средство да убеди царя — поднася му 90 ястия с еднакъв вкус, така, както са еднакви и многобройните му жени. Тук, както и в целия сборник практически отсъства пряко (а и косвено) характеризиране на морала на героите. За разлика от „1001 нощ“ Софроний често още в самото начало дава такава оценка. При него първият разказ започва така: „Имаше един цар, що много любеше жени и поних ходеше като бесен. . .“ Но независимо от това „солта“ на разказа не е премахната, приеманото за харак-

¹³ Г. Гачев. Ускорено развитие на културата. С., 1979, с. 79.

¹⁴ Вж. История зарубежной литературы. Средневековие и Возрождение. М., 1978, с. 239.

¹⁵ Tz. Todorov. Grammaire du Décaméron. Paris, 1969, p. 85.

терно за Ренесанса телесно разкрепостяване на човека е запазено, предадено е по елегантен начин чрез умело използвани детайли и евфемистично иносказание. Изкусително е да се цитира „съдебният процес“ от края на разказа:

„О, царю, една нива неработена, наша дадохме томува човеку, и я работи много време: сега обаче престави от небрежение да я работи. . .

Мъжът — . . . понеже аз приях от нива и работих я със колкото сили имах, един ден обаче, като я работех, случи се и видях в нея ступанки лвови (от аслан), и уплаших се толку, щото от оний час не смеях да приближим при ней.

Царят — . . . о, человече, истина думаш, щото лев (аслан) е влезнал в нивата: знай обаче, защо лев отиод не е повредил нивата, нито ще отиде в следущее тамо. Там же дръж нивата щото ти е дадена и без страх работи я, както и прежде.

Такова убо повествование първият философ донесе царю и рече: Не трябва, о царю, да верува человек никое оклеветение, без да изпита истината.“

Последните редове се отнасят към рамкиращата история. В тях се съдържа слабата връзка между сюжет и морал във вставните разкази. Ясно е, че тук няма „оклеветение“, а недоразумение, като при това поведението на жената съвсем не е осъдително.

В „1001 нош“ се среща самостоятелно още един вариант на същия сюжет — „Разказ за царя и жената“ (нощ 404). Тук се наблюдават някои различия: царят е преоблечен и той инкогнито среща жената, която го познава и само с помощта на книгата (както е и в „Синтипа“) го разубеждава, а после сама разказва случилото се на мъжа си, без да е намесен пръстен.

Както след Державин отбелязва Гачев,¹⁶ част от „Разказ на първия везир“ се среща, доста променена, в „Декамерон“ (ден I, новела 5). Но тук е останало само това, което е отпаднало от „Синтипа“ — отблъскването на високопоставения ухажор с многобройни еднообразни ястия, в случая — от кокошки. Сюжетът е свързан с крал Филип Едноокий (Филип Август, 1165—1223) и жената на Монфератския маркиз. Ал. Веселовски причислява творбата към онези новели от „Декамерон“, които са изградени около действителни случаи, около популярни по Бокачово време духовити изрази. По-долу руският учен я отнася към новелите, разказващи за действителни лица, въпреки че елементите на разказа, принадлежащи към скиташки сюжети.¹⁷ Като констатира, че много от тях не са нови, Веселовски открива вариант на същия сюжет, при това изразен „по-поетично“ в руските легенди за Февроний и Олга. Като се има пред вид, че отсъстващото в тях, и особено сцената със съда, е органически свързано с останалото, може да се предположи, че пътят на мотива е следният: „Синтипа“ — „1001 нош“ (добавя се доводът с еднообразните ястия) — „Декамерон“ и руската легенда, свързани или не помежду си.

Първият защитник на царския син разказва още една история, в която действително има коварна жена. За нейната изневяра съпругът научава от папалат и тогава жената се измъква с хитрост. За да докаже, че на папалата не може да се вярва, тя покрива клетката му с кожа, полива я с вода, размахва светилник и пр. Папалатът после разказва, че през нощта е имало буря, и разгневеният съпруг го убива, но скоро след това научава истината и убива жена си.

В българските варианти началото е разширено, добавена е и слугиня, дори при Софроний се споменава и името на любовника — „всяка нош дохождаше някой на име Михо и курвяше сас нея. . .“. Но затова пък липсва изобличението и наказанието на жената, измамата ѝ сполучва и тя продължава безпрепятствено да се среща с любовника си. По най-парадоксален начин се оказва, че този разказ е нетипичен за „1001 нош“ с възмездие, а именно с отсъствието на такова възмездие пък е нетипичен за българската книжнина. И едва ли при наличните данни този парадокс може да се обясни или да се хвърли светлина върху хронологията на двата варианта.

На първия защитник на царския син се противопоставя „Първи разказ на робинята“, който също съдържа два разказа. Първият, съвсем кратък, без особена връзка с предмета на спора, е запазен от нашите книжовници. В него баща се хвърля да спаси сина си, който се дави, но и двамата загиват. Вторият разказ липсва във всички български варианти. Той е или съкратен

¹⁶ Г. Гачев. Цит. съч., с. 90.

¹⁷ Вж. А. Л. Веселовски й. Бокаччо, его среда и сверстники. Т. I. СПб., 1893, с. 464, 470.

оние преди попадането му у нас поради централния в него еротичен, по-скоро дори физиологически детайл, или е включен по-късно в „1001 нощ“. Ако се доверим на Н. С. Державин, то по-вероятно е второто, тъй като ученият не споменава за този разказ, въпреки че борави с няколко разноезични варианта на „Синтипа“. В този разказ отхвърлен влюбен разлива белтък от яйце в легло на съпрузи и жената е обвинена в прелюбодеяние, но накрая истината излиза наяве.

Вторият защитник на царския син също разказва две истории. В първата коварството на жената е от друг тип, доколкото въобще има коварство. Търговец с изтънчен вкус неколкратно купува от старица хляб, който много му харесва. След време се оказва, че тестото е било използвано за лекуване на рана.

Вторият разказ на втория философ отново ни е познат от Декамерон. Сюжетът му е следният: При една жена идва слугата на любовника ѝ, тя „возлюби и него“, но се появява любовникът и тя скрива слугата. Когато се връща съпругът, жената ловко се измъква от трудното положение, като кара любовника да се престори на разгневен и да извади меч си. Когато той си отива, тя обяснява на мъжа си, че това е непознат човек, който преследвал друг, когото тя от милосърдие е скрила. Така успява да се измъкне и слугата. Забелязва се една характерна особеност. За „1001 нощ“ е правило любовната игра да се предшества от ядене и това може да се разглежда като местна битова особеност или литературен етикет. Тук това не е спазено и то може да послужи като отправна точка за търсене на неарабския произход на мотива, а също и за късното му включване в сборника.

При този разказ посочената от Державин и Гачев връзка с „Декамерон“ (VII, 6) е неоспорима и лесно се забелязва. Според Веселовски Бокачовата „новела за Ламбертучо принадлежи към международната приказна схема, известна във френска преработка (Lai de l'épervier) и италиански преразказ на анонимен сиенец от XIII в., който го е пригодил към Ферара“¹⁸. Веселовски цитира изцяло в свой превод новелата от XIII в. Ясно се откроява еволюцията от „Синтипа“ и „1001 нощ“ през нея до „Декамерон“: Най-старият вариант, познат у нас, е най-стегнат, лишен от детайли. Персонажите са неназовани и статични — жена, съпруг, любовник „от царските войни“, слуга, — все още само типове без индивидуализация, без психологизъм в представянето им. Дори безспорната находчивост на жената е предадена като илюстрация на общото „родово“ качество — лукавството на „прелестните думи женски“. Универсалността, базирана върху художествена елементарност, има предимството, че лесно може да бъде свързана с коя да е страна, народ, битова среда, че може да се развива. При анонимния книжовник от Сиена мотивът е зафиксирал на значително по-високо ниво, направена е решителна крачка напред по посока на литературата от нов тип. Новелата вече е ситуирана в конкретна обстановка — Ферара, безименните персонажи, все още типове, са в известна степен индивидуализирани. Оттук и някои допълнения в сюжетното развитие — любовникът е доста неловък, стеснителен и поради това е принуден да иземе приказлив, отракан слуга; обяснява се под какъв предлог слугата попада в дома на жената, нейните чувства са мотивирани, тя се влюбва в него „за красивите му думи“ и пр.

В „Декамерон“ развитието на новелата продължава. Персонажите вече не са безименни типове, а литературни герои със свои душевни преживявания, разкрити пестеливо, но точно. Показателно е представянето на вълненията им в кулминационния момент: „... Ламбертучо... с пламнало лице (отчасти поради току-що изпитаното удоволствие, отчасти и от яд поради завръщането на рицаря) направил каквото му заръчала дамата.“ „Леонето, който слушал и треперел от страх, защото наистина се бил изплашил здравата...“ (естествено не от измисленото преследване, а от появата на съпруга). Освен всичко друго тук е въведена и играта на автора с външния израз на преживявания и разнообразните мотиви, които ги предизвикват.

Веселовски посочва и една друга интересна трансформация на мотива при Бокачо. Тук героинята е принудена да се отдаде на любовника, който е влиятелен и заплашва да я компрометира. „По такъв начин като че ли е отстранена непривлекателната подробност“¹⁹ — пише Веселовски, като смята, че краят на новелата отново подчертава тази особеност. Това изпъква

¹⁸ А. Веселовский. Цит. същ., с. 471.

¹⁹ А. Л. Веселовский. Цит. същ., с. 473.

ще по-ярко при сравнението с „1001 нощ“ и „Синтипа“, където жената търси любовта и на двамата мъже. Бокачо пренася действието в своята Флоренция, стреми се да ни убеди в достоверността му. Впрочем в това отношение има известна двойственост. В края на „Декамерон“ в „Заклечение на автора“ четем: „... аз не можех и не биваше да пиша неща, дето не са разказвани... Но дори и да предположим, че аз съм ги измислил...“, което не е вярно...“ (разр. м. — Н. А.). Макар и несмело и индиректно, това е декларация за правата на фикцията в литературата, които се манифестират в определен етап от развитието на белетристиката, който кореспондира с Българското възраждане. Без да използва конкретно разказите от „Синтипа“, нашата книжнина ще тръгне по същия път — обвързване на сюжетите с позната среда, обогатяване и индивидуализиране на образите, въвеждане на фикция, търсене на психологизъм... Сравняването на „Синтипа“ с другите творби от „1001 нощ“ извън „Разказ за царския син и седемте везири“ показва, че някои от началните етапи на тази еволюция се забелязват и в арабския сборник. Подобно развитие на един конкретен мотив не е задължително, но това е пътят, по който върви белетристиката, на която е необходим като изходна точка и най-ранният схематичен вариант...

Разказът на жената, с който тя отговаря на разгледаната новела, е доста по-различен. Той се среща на още едно място в „1001 нощ“ като „Разказ за коварния везир“ (нощ 5), включен в по-голяма цялост. В него се представя не някоя битова хитрост, а се утвърждава мистичната сила на бога, като търсеният извод — коварството на везир, е прикачен механично. У нас царският син тръгва да пътува, придружен от философ, среща девойка, която приема ужасяващ вид. Младешът съзнава, че нито войската, нито богатството на баща му могат да му помогнат — обръща се към Аллах и той изгаря девойката. В българските варианти героят моли за помощ Христо, а освен момата се появяват и други „бесове“. За нашата книжнина това не е нов тип сюжет, сходни творби не са чужди на религиозната литература и преди Софрониевия Втори видински сборник.

В българските варианти отсъства краткият първи *разказ на третия защитник на царския син*. По същество той е притча, която илюстрира мисълта, че понякога поводите за кръвопролитие свади са твърде незначителни.

Във втория разказ на третия везир мъж праща жена си за ориз, бакалинът ѝ обещава и захар, ако тя влезе вътре. Жената се съгласява, през това време синът на бакалина (при Н. Йованович — калфата) взима ориза и захарта и слага вместо тях пръст. В къщи, когато мъжът отваря бохчата и вижда пръстта, жената излъгва, че е изпуснала аспрата (при Софроний — „дукалото“) и е събрала пепелта от мястото, където е паднала. Мъжът пресява пепелта и си напраща брадата. При Софроний детайлът с брадата липсва, а „комичният момент в него би направил българския превод по-интересен за читателите“²⁰, констатира Афр. Алексиева, която го намира в гръцкото издание, което според нея е използвал Софроний. Но, както личи от разказа на седмия философ и особено от „Житие и страдания“, нашият книжовник има вкус към подобни епизоди. Струва ми се, че тази промяна не може да се обясни със съзнателно намерение на Софроний. По-вероятно е да има някаква друга причина — или е използван друг източник, или причината е техническа — откъсната страница в гръцкия текст, пропуск при преписването и пр.

По-лесно може да се обясни различието между вариантите на Софроний и Йованович, от една страна, и на Павлович — от друга. Хр. Павлович премълчава прелюбодеянието, извършено в давката. То не е назовано и в „1001 нощ“, но намеците са ясни, въпреки че и тук отсъства „ритуалното“ ядене. Както ще се убедим, Павлович неколкратно прибегва до подобни трансформации, винаги във вреда на разказа. Особено тук, защото читателят недоумява на базата на какво разказвачът заклочава: „От тия убо познай, о царю, зашто козните (диаволини) и умишления женски никой не може да разумяе.“ И в другите варианти не може да се говори точно за „козни“, но в „цензурирания“ текст те се състоят в това, че жената е излъгана и после по неясни причини прикрива лъжеца с лъжа. Както проличава от цитираните примери в студията на Афр. Алексиева, Софроний за разлика от Павлович вмъква изрази, които акцентуат вър-

²⁰ Афр. Алексиева. Цит. съч., с. 123.

ху прелюбодеянието. С подобни случаи се обосновава твърдението на Н. С. Державин, че в сравнение със Софроний Хр. Павлович премахва „остарялото и простонародното“²¹.

Повечето от разгледаните дотук разкази са с битова тематика, в тях характерната източна фантастика присъства в минимална степен и българските варианти в общи линии не се различават съществено от „1001 нощ“. По-различно е положението при *третия разказ на робията*. Тук фантастиката заема централно място и това принуждава автора на преработката да се намеси по-решително в текста. Но принудителните промени не са много убедителни и това показва, че в случая по-стар е вариантът от „1001 нощ“. Сюжетът е следният: Цар решава да жени сина си за дъщерята на друг цар. Но тя има братовчед (сватбата между братовчеди е традиционна при арабите, среща се много често в „1001 нощ“), който я желае. Той подкупва везира на другия цар и когато женихът потегля към невестата, везирът го довежда до извор и когато юношата пие от него, се превръща в жена. Но при него идва синът на царя на джиновете, води го през фантастични царства до друг извор, който връща първоначалния му вид и след това заповядва на един джин да го пренесе по въздуха още същата нощ до града на годеницата му.

В българските варианти превращението в еднаща посока — от мъж в жена — се извършва пак с помощта на фантастичния предмет (място) — извора, но в обратната — не. Връщането на мъжкия облик става по силата на „устен договор“ — друг герой се съгласява временно да поеме магията върху себе си и да „я“ върне след време обратно. Но връщането не се осъществява и мотивите не са твърде етични (въпреки стремежа на българските варианти като цяло да акцентуват върху етическата страна на събитията) — докато благодетелят е бил жена, той е забременял и това дава право на царския син да се откаже от думата си. И другият е принуден да се съгласи — ето докъде е деградирал тук могъщият арабски син на царя на джиновете. Дали обяснението не се крие в това, че авторът все пак е искал да заинтригува с вълшебния предмет, при това първата метаморфоза му е необходима, тя заема ключово място в сюжета — втора завръзка (т. к. първата е в решението да се ожени героят). И заинтригувал веднъж читателя, авторът на преработката се стреми да сведе до минимум фантастиката, тъй като вярата му в нея е разколебана.

Освен фантастиката отпада и другият кандидат за ръката на царската дъщеря, което опростява действието, но лишава от конкретна подбуда постъпката на философа, доколкото въобще той е виновен за премеждията — във всички български текстове се забелязва известно колебание в това отношение. Въобще тази история е по-несръчно предадена от другите. Така например при Софроний след първото превръщане при царския син (който вече е жена) идва „един чловяк“, който го пита „оттде си; и чей си с и н“ (разр. м. — Н. А.). След време същият герой е назван „градинаря“, въпреки че досега не е споменавана професията му.

В „1001 нощ“ *„Разказ на четвъртия везир“* съдържа една история. Така е и в българските варианти с изключение на Софрониевата „Митология...“, където историите са две, като при това липсващата в другите варианти тук е излязла напред и е първото „показание“ на разказвача. Откровено еротичният ѝ характер би могъл да обясни отсъствието ѝ в другите български преводи, но едва ли и в „1001 нощ“. Впрочем, въпреки че по много особености тя е близка до източните новели, то по други се отличава от тях. Тук дебел царски син отива на баня и баняджията го пита „как не ще може да направи чадо“, хващат се на бас, баняджията довежда жена си... и на сутринта тя се самоубива пред очите на мъжа си, обвинявайки го за това, което е изтъпяла.

Струва ми се, че в цялата „1001 нощ“ няма разказ, в който жена да придава такова значение на „смешение“ с друг мъж, че да стигне до самоубийство. Но и това не дава отговор на въпроса, дали разказът е отпаднал при съставянето на „1001 нощ“ или е прикачен допълнително към „Синтипа“, след като се е оформил вариантът на „1001 нощ“. От една страна, се забелязват твърде архаични черти и това като че ли насочва към предположението, че той е отпаднал при съставянето на „1001 нощ“. Но, от друга страна, големият брой разкази в арабския сборник и разнообразието им предполага преработване на неподходящите творби, а не отказване от тях.

²¹ Н. С. Державин. Цит. съч., с. 178—179.

Любителят на смели хипотези може да бъде привлечен и от тази история на четвъртия защитник на царския син, която се намира във всички варианти. Тя може да бъде разглеждана като илюстрация за прехода от фантастична приказка към битова или анекдот в по-голяма степен, отколкото „трети разказ на робинята“; да се свърже със споменатия процес на премиване от героично сказание към повествование с вставни разкази. При това по отношение на този преход българските варианти не се отличават от варианта в „1001 нощ“. Тук една баба (Софроний я нарича още „подводница“, в смисъл вероятно на „сводница“) мистифицира магическа метаморфоза, като дава пипер на кучката си и твърди, че това е дъщеря ѝ, наказана, защото е отблъснала любовните желания на някакъв младеж. Дали историята не се гради върху по-стар вариант, в който метаморфозата да е била действителна и впоследствие да е превърната в мнимка, а прякото повествование да е станало вставно при обединяването на разказа за метаморфозата на дъщерята с друг разказ, за друга жена, която е убедена от бабата да не отблъсква друг младеж. Но във всички случаи зафиксираният вариант е близък до реалистичната белетристика от ренесансов, Бокачов тип.

Сюжетът е следният. Мъж и жена се разделят за известно време с обещание за върност. Това обещание отсъства от началото на разказа в „1001 нощ“, но в края жената го припомня. Оттук може да тръгне предположението, че вариантът, в който обещанието се среща и в началото, и в края („Синтипа“), е по-стар от другия („1001 нощ“), в който то е отпаднало от началото. След това жената се изплашва от възможността да бъде превърната в кучка, но пък младежът, който е изпратил „подводницата“, изчезва и бабата завежда при жената случаен минувач, който се оказва съпругът. Жената се измъква от създалото се положение, като заявява на мъжа си, че е искала да го изпита. В „1001 нощ“ и българските варианти (без Софрониевия) повествованието свършва тук и разказвачът вижда в него пример за „женското лукавство“. При Софроний подобен извод е по-основателен, тъй като историята е продължена. Жената „...такава майстория чинеше на мужа своего и за многое време ползуваше себе си като е сердита зарад тая работа докле похарчи много жалтици мужа ея та и направи златни дрехи и хариза и ги и тогава учиниха любов“. Много трудно може да се отговори на въпроса, дали това е късна добавка или е част, отпаднала твърде рано.

Ако се потърси ретроспективно логиката в поведението на жената, то може да се предположи, че щом тя се измъква така ловко, то вероятно не е съвсем невинна и в предишния епизод. Но в такъв случай не е необходимо убеждаване с помощта на историята за превръщането. То вероятно е по-късна прибавка. Може би са съществували два мотива — за метаморфозата и за невярната жена. При разколебаването на фантастиката първият мотив се е оказал „свободна валентност“ в резултат на превръщането на метаморфозата от реална в мнимка. Тогава той е съчетан с историята за невярната жена, която, за да стане възможно съчетаването, се е превърнала в история за върната жена. Като „вечна истина“ непроменен е останал моралът за женското лукавство. От своя страна, вероятно вторично, моралната поука е довела до „майсторията“ в края при Софроний и неговия първоизточник.

Може вариантът на Хр. Павлович да съдържа повече логика в поведението на персонажите, но той е по-далеч от ренесансовото, бокачовското световъзприемане, което се прокрадва при Софроний. А и не би трябвало анализът да се ослана прекалено много на логиката в поведението на героите — тя не е задължителна в творби от рода на „Синтипа“, „1001 нощ“, а дори и на „Декамерон“. На преден план тук излизат чудната невероятна случка, находчивото поведение, забавните перипетии. А сюжетният финал и в двата варианта на разглеждания разказ не осъжда никого, напротив — той е спокоен и миролюбив, възстановено е семейното добруване, и то благодарение на съобразителността на жената — напълно в духа на ренесансовия морал. И отново в противоречие с предпоставената дидактична цел на разказвача.

Дотук българските варианти в общи линии не се различават от „1001 нощ“ по използваните вставни разкази, различията са главно в някои особености на разказите. Но след „Разказ на четвъртия везир“ настъпва сериозна промяна. По невинаги ясни причини всички разкази оттук до „Шести разказ на робинята“ вкл. са други. Срещу *четвъртия разказ на жената* — за любовта на златар и робиня — в българските варианти стои басията за свинята и май-

муната. Наличието ѝ разкрива общия източник на българските варианти (не като конкретен текст, а като разклонение от развитието на творбата), различен от „1001 нощ“, макар и свързан с него. Тъй като разказът в „1001 нощ“ не съдържа особености, които да водят до неговото заместване, а, обратно — разказът в „Синтипа“ има архаични черти, то може да се предположи, че кратката басня за маймуната и свинята не е задоволила съставителя на „1001 нощ“ и на нейно място е вмъкнат по-разгърнатият разказ за златаря.

Вероятно в сходна насока трябва да се търси обяснение и поне за част от другите различия. В „1001 нощ“ „Разказ на петия везир“ е една характерна за сборника история за младеж, чието любопитство го прави мъж на царина във фантастично женско царство, а след това пак любопитството му е причина да бъде изхвърлен оттам. Петият разказ на робинята съдържа две истории. В първата царски син сполучва да достигне до любимата си, жена на търговец, в сандък. Във втората слуга се преструва, че разбира езика на птиците, и така се домогва до любовта на господарката си. Два са и разказите на шестия везир. В първия от тях една жена се изхитрява да затвори в шкаф валия, кадия, цар и дърводелец и да избяга с любовника си, след като го е освободила. Във втория, откровено еротичен, жена изразходва неразумно правото на мъжа си на три желания. Историите от шестия разказ на робинята са три — за изчезнала огърлица, за гълъби и за царска дъщеря, която не иска да се жени.

В българските варианти „показанието“ на петия философ подобно на други разкази, които нямат съответствия в „1001 нощ“, е твърде кратко, в духа на баснения жанр и именно поради това добре илюстрира мисълта за опасностите, които крие прибързаното решение. Човек оставил кучето си да пази дете, дошла змия, кучето я убило, но когато човекът се върнал и видял окървавената му муцуна, помислил, че то е изляло детето, и го убил.

„Друго показание петия философ“ на Софроний и Н. Йованович отсъства при Хр. Павлович, а в „1001 нощ“ се среща като „Разказ на седмия везир“ с допълнителни подробности в началото. Те са често срещани в „1001 нощ“ и нямат особена връзка със следващите събития. Може да се предполага, че са допълнително прибавени към по-стария вариант, запазен в „Синтипа“. Търговец пристига в Багдад, наема сватино дворец, защото всички умирали в него; той не умира, сводница му казва за тайнствен балкон, оттам вижда красавица и пр. Оттук сюжетът се развива по сходни начини в разглежданите варианти. В известен смисъл той е близък до двата разказа на четвъртия философ, въпреки че перипетияте са различни. Героите са четирима, типизирани в битов план: наивен съпруг, вярна, но прелъстена съпруга, сводница и „един човек сас ум лукав, а по естество свое безчинний курварин...“, както го характеризира Софроний, който има вкус към подобен тип оценки, или просто „блудник“ при Н. Йованович. Перипетияте отново подсказват мисълта за сливане на две истории. Първата съдържа измамването на жената от развратника с помощта на сводницата, а втората — убеждаването на съпруга в невинността на жената, която в българските варианти е изнасилена, а в „1001 нощ“ се съгласява да изпълни желанията на младежа. Може би благодарение на това, че персонажите в двете истории често се повтарят, те лесно се съчетават. За това спомага и намалялото относително значение на вторите им планове за сметка на обогатяването на сюжета. Най-общо погледнато, една от линиите в развиването на сюжетната словесност като че ли е следната: начални кратки сюжети с изведен и подчертан втори план, постепенно развитие на сюжета за сметка на втория план, възникване на неформулиран втори план, който се противопоставя на сюжета и частично го измества. Впоследствие може отново да се възроди сюжетът така, като може да се предположи и съществуването на архаичен „сюжетен“ вариант, от който да се получи кратък поучителен вариант, и т. н. За българската словесност, вкл. и преводна, до Кримската война като че ли е характерен процесът на нарастване на сюжетността.

Друга особеност е присъствието на една дреха, която играе съществена роля в разказа. При Софроний тя е наречена „дулама“, при Н. Йованович — „халын“, докато в руския превод на „1001 нощ“ от 1959 г. е използвано неутралното „наметало“. Тази дреха се използва както от мъже, така и от жени. Нейното присъствие, обусловено от сюжета, е първа стъпка към извеждане на обстановка — необходим елемент от по-разгърнатите белетристични творби.

Наметалото присъства и в двете части на разказа, за които може да се предположи, че са съществували самостоятелно. В първата история то служи, за да се излъже мъжът, че же-

на му му изневерява, и той да я изгони. Изгонването обаче не е необходимо за прелъстяването, поне в „Синтипа“ то става, когато сводницата излъгва жената, че я води на лекар, и я завежда при развратника. Малко по-различно е в „1001 нощ“ — тук жената трябва да е изгонена, да е отишла при майка си, за да може, когато бъде излъгана, че отива на сватба и остане при непознатия младеж, да няма кой да я потърси. Така че, ако е явно предположението, че вариантът от „Синтипа“ е по-стар, то в „1001 нощ“ той е претърпял развитие по посока на по-органично свързване на епизодите от разказа, които са и увеличени с въвеждането на майката. Може да се предполага, че това развитие започва още при „Синтипа“, когато е разширена първоначалната история, започнала със завеждане при мним лекар.

Втората част от сюжета — за измисления съпруг — вероятно в най-ранния вариант преди „Синтипа“ е била изградена около обяснението за присъствието на чужда дреха в семейното легло. Това, че любовникът купува дрехата именно от съпруга, е нефункционално от гледище на познатия сюжет. Вероятно то съдържа някаква перипетия, която се е загубила при сливането. Единствената възможна функция е тази да се познае кой би могъл да забрави дрехата, но разпознаването би могло да се мотивира и по друг път. Ако, както може да се предположи, има обединяване на два мотива, при което дрехата е принадлежала само към втория, то не може да се отрече на извършилия сливането майсторското прелитане на двата мотива, и то именно чрез допълване ролята на дрехата. От което пък следва, че „Синтипа“, въпреки че е по-стара от „1001 нощ“, е възникнала по време на една вече усъвършенствувана белетристична техника, а това не е без значение за осмислянето на присъствието на повестта у нас. . .

Странен е следващият „пример“ на жената в българските варианти. В него като че ли нещо липсва и то вероятно има връзка с по-особени религиозни вярвания. Търговец ношува в хан, в който има и лъв. Влиза „влъхва“ (Софроний, по-късно „крадец“) или „тат (хайдук“) (Хр. Павлович) и иска да открадне мъска, попада на лъва, язди го и лъвът го мисли за „ношен бог“. Крадецът се качва на дърво и удушва маймуна, което още повече изплашва лъва, а крадецът успява да се спаси.

Разказите на шестия философ са два. Първият, назован от Хр. Павлович „Пример“, фактически повтаря един от трите разказа от „Шести разказ на робинята“ в „1001 нощ“. Това е басня, в която гълъб убива гълъбица, обвинявайки я, че е изляла част от събраното жито, а то е изсъхнало. Когато през зимата житото се навлажнява и разширява, гълъбът разбира истината и съжалява за извършеното.

Вторият разказ на шестия философ е по-разгърнат. В него една жена не донася храна на мъжа си на нивата, като се оправдава със сън, изтълкуван от „сонорасудител“. Но причината е друга. При Софроний „человеци пътници“ срещат жената и „смесиха вси сас нея у грях и все оное ястие изядоха. . .“ Тук, както и в разказа на третия философ, отново има неяснота — какво е отношението на жената към това „смешение“ — това подсказва, че вариантът на Софроний вероятно е претърпял известни трансформации. От една страна, мъжете „удържаха“ жената, т. е. има известно насилие, от друга — жената „сплете дяволия зарад да покрие срам свой, щото с а м а у ч и н и“ (разр. м. — Н. А.). Вероятно по-старата версия е съдържала „доброволното участие“ на жената, което е заместено от насилие. При Хр. Павлович процесът на измененията е продължен — жената само е ограбена, но това е довело до неяснота — защо тогава жената трябва да лъже мъжа си. Тук, както впрочем и на други места, може би няма само съкращаване, продиктувано от морализаторски разбирания, а проява на по-дълбок процес, който е забелязан и във фолклора. Във „Вярна или невярна Груевича“ М. Арнаудов твърди: „Особено важно се оказва изместването на идеята за неверността чрез тая за верността, която обуславя на новата версия. . . Традиционното скептично гледище бива изместено с едно ново, по-хуманно.“²² При Софроний като че ли е засвидетелствувал междинният етап: от събитията като че ли следва изводът за невинността на жената, но прикриването на истината и заключението на разказвача свидетелствуват за нейната вина. Консервативният, задържащият елемент се носи от рамкиращата история, на която са необходими вставни разкази за коварни жени. Фактът, че въпреки това идеята за женската невинност си проправя път, говори за нейното налагане извън рамките на творбата. . .

²² М. Арнаудов. Очерци по български фолклор. Т. I. С., 1968, с. 569.

В поредицата трансформации се е загубило и нещо, което не е ясно не само за нас, но вероятно и на Софроний, Хр. Павлович, а дори и на гръцките преводачи. То е свързано с единствената храна, която жената все пак донася на мъжаси. Това е някакъв особен хляб, който някъде вероятно има ритуално значение, неясно на Балканите. Софроний говори първо за „баница“, после за пита с мед. Поп Кръстю, който много точно следва текста на своя източник, тук си позволява малко отклонение, долавяйки, изглежда, че нещо не е точно, въпреки че, като замества „баница“ с „плакята“, не въвежда по-голяма яснота. Павлович, който по правило не е много шедър на детайли, говори за „мастакулка (хляб сос мед или преварена мус замесен)“.

При Софроний ядрото на разказа е в прелюбодеянието и това, че жената не знае, че храната е изядена. Когато мъжът отваря кошницата, жената е принудена на секундата да импровизира обяснение. Също така бърза е и реакцията на жената от разказа на третия философ. Подобни сюжети привличат и Бокачо. В „Декамерон“ през шестия ден „дружината разсъждава за тия, които... благодарение на своето остроумие и съобразителност са успявали да предотвратят загуба, опасност или опозорение“ (разр. м. — Н. А.). Хр. Павлович се отказва от прелюбодеянието и това значително изменя цялостния смисъл на разказа, лишава го от ядрото му. За да се компенсира с нещо изгубеното, е въведен друг детайл. Преди да отиде на нивата, мъжът специално заръчва на жената да му донесе „добри ястия“. Тази подробност не е без значение в контекста на трансформациите. Тя служи за завръзка, свързва по-здраво началото с кульминацията, докато в по-ранния вариант има само няколко случки, обединени по-скоро на хронологически, отколкото на причинно-следствен принцип.

На този разказ в българските варианти жената отговаря с действие — тя заплашва, че ще се самоубие, и царят отново е убеден. В „1001 нощ“ тук е разположен разгледаният по-горе разказ за наметалото („Друго показание пътаго философа“), но и тук в „Разказ за царския син и седемте везири“ робинята също заплашва със самоубийство, но на друго място. При Софроний седемте философи, а при Хр. Павлович — *седемилт* — трябва да доказват своята правота с разказ, в който един мъж се стреми да научи всички женски лукавства. Друг го съветва да отиде на „място уединено“ и като седне върху прах и пепел и се въздържа от ядене и пиене, да записва. Дори и да не се потърси връзката с източния, а може би по-точно с индуския светоглед, пак ще се открие чисто „теоретическият“ подход на героя. Оказва се обаче, че той не само не знае всички лукавства, но дори е заплашен да стане жертва на едно от тях — обвинен е, че се е опитал да изнасили жената на човека, който гостоприемно го е приел в къщата си.

Дали тук във втория план не може да се търси внушение за непълноценността на всяка умозрителна мъдрост? Но тогава непълноценна е и мъдростта на философите-разказвачи от рамкиращата история, които също доказват с научени, а не преживени истории тезата за женското лукавство... Към това се прибавя и фактът, че повествованието, последното, с което се защитава царският син, фактически пародира рамкиращата история — невинен човек е обвинен в опит да прелъсти жена, която фактически го предизвиква. Както е характерно за пародията, сюжетът е пренесен от благородната „царска“ среда в ниска, битова. И завършва благополучно за всички — след като с виковите си е изплашила търсача на женски лукавства и е привлякла мъжа си, жената се отказва от обвинението и обяснява поведението си с това, че кост е заседнала в гърлото на нейния събеседник. Не може да се каже със сигурност, доколко това е търсено, но обективно тази кост се превръща в алегория за неспособността на задачата да се опишат женските лукавства, тя е залък, който му присяда, не е за неговата уста лъжица.

И още нещо в подкрепа на тезата за особеното положение на този разказ. Той е реализиран с най-сложната в цялата творба повествователна техника. В него има и един вставен разказ, с който жената убеждава своя събеседник и опонент, че женското лукавство фактически е предизвикано от мъжете, че то е средство за защита на по-слабия, но като че ли по-умен пол. Това повествование е вмъкнато във и без него завършения разказ и се е получило вставяне във вставен разказ или вставяне на втора степен (философите разказват история, в която наред с другото на героя му разказват друга история). Тук, за да отучи мъжа си от навика му да ругае жените, една жена разхвърля в нива риби и когато мъжът ги намира, го обявява за луд и го държи вързан, докато не обещае да се откаже от лошия си навик. Забелязва се далечно подобие със самостоятелния в „1001 нощ“ „Разказ за жената и рибата“ (нощи 393—394), където хитрост-

та на героинята обаче е малко по-различна. При наличните данни не е възможно да се правят категорични изводи, но като че ли тук вариантът от „Синтипа“ е по-нов.

Именно в последното повествование — преди да проговори синът — вариантите на Софроний и Хр. Павлович се различават в най-голяма степен. При Хр. Павлович отсъства „псевдоклеветата“, която, както видяхме, по елегантен начин се свързва с рамкиращата история, внася неочаквани акценти във втория план на цялата творба.

Както показва изследването на Афр. Алексиева, Софроний внася свои допълнения именно в това повествование. Текстът на Н. Йованович в общи линии вярно следва оригинала, тъждествен с източника на Софроний. Един различен детайл в него привлича вниманието и свидетелствува за търсенията на книжовниците от това време. Авторът не се задоволява с прекалено лесното поддаване на мъжа и намира подходяща допълнителна мотивировка; „странний путник добро поугреян бивши винском влагом склони се на захтевание няно...“ (разр. м. — Н. А.).

Софроний не търси толкова мотивировката на поведението на героя, колкото любопитният детайл, при него, когато човекът чува подканянията на жената, той „той час востана и разверза си гашите и възлезе горе на одъра“. Така го заварва и съпругът — подчертава нашият книжовник. И още нещо, което ни убеждава в цялостността на историята, в обмислеността на композицията ѝ. Жената още в началото предупреждава своя опонент: „Ето и аз есм жена и хочу да учина тебе със майстория една работа лукава, и да видиш имаш ли тая написана, ала първо да ти скажа една работа...“

В българските варианти не се среща втората история от „Разказ на седмия везир“. Тя е включена и в началото на рамката на цялата „1001 нощ“, която по-късно е преведена на български от Ив. Мънзов. В „Разказ за царския син и седемте везири“ са направени известни промени, които свидетелствуват за свободата, с която се ползува съставителят на познатата редакция на „1001 нощ“. Тук царският син вижда джин, който държи в плен девойка, която принуждава царския син да удовлетвори любовното ѝ желание и му взима пръстена. Оказва се, че тя има „повече от осемдесет“ пръстена, добити при подобни обстоятелства. При първата поява на разказа в „1001 нощ“ мъжете са двама, а пръстените много повече. Въведено е и допълнение, чрез което е потърсена връзката с рамкиращата история от „Разказ за царския син и седемте везири“ — във вставния разказ царят решава да убие сина си заради изгубения пръстен и везирите са принудени да се намесят.

С това изтича срокът на мълчанието на царския син, истината се разкрива и царят пита чия би била вината, ако той бе убил сина си. Отговорът на сина е „*Разказ за робинята и млякото*“. Тази притча се среща и при Софроний и Хр. Павлович, но животните са различни. Робиня (жена) носи на господаря си мляко, над нея прелита ястреб със змия в ноктите, тя пуска отровата си в млякото и пр.

В „1001 нощ“ „Разказ за царския син и седемте везири“ завършва с *три разказа на царския син*, които имат битова тематика и повествуват за умни отговори, с които синът иска да докаже, че не е учен и че „сляп старец и тригодишно дете, и петгодишно дете са по-умни от него“. В българските варианти се срещат размесени първият и третият разказ. Прескочен е вторият, в който дете засрамва развратник. Тук е едно от изключенията в „1001 нощ“ — на плътската любов да се гледа като на разврат.

На българска почва в първия разказ на царския син петгодишно дете научава една старца, как да се спаси от обвиненията на търговци, които са ѝ оставили на съхранение пари, но един от тях с хитрост ги е откраднал. Във втория разказ на царския син от „Синтипа“ сляпа баба научава търговец, попаднал в непознат град на хитреци и измамници, как да се отърве от техните лукавства. Тук в голяма степен е запазен източният колорит, въпреки че за българския читател едва ли е било ясно какви са тези „миризливи“ (Софроний) или „благовонни дърва“ (Хр. Павлович). Но това е показателно за работата на преводачите, които още се въздържат от пригаждане на чуждите творби към българския бит.

След разказите на царския син в „1001 нощ“ повествованието бързо завършва. В „Синтипа“ се срещат още два вставни разказа. Единият от тях носи точна жанрова характеристика —

„Показание и басен на жената“ (Софроний) или „Басен жени“ (Хр. Павлович). С него чрез поведението на лисица жената убеждава царя да не я убива.

Повече внимание заслужава *последният вставен разказ* в „Синтипа“, който отсъства в „1001 нош“. Той има привилегировано в идеен смисъл място не само защото е в края и претендира да обобщи всичко, но и защото е произнесен от самия Синтипа, представен като съвършен мъдрец. Този разказ трябва да отговори на въпроса, как е станал толкова мъдър царският син. На философ се ражда дете и звездочетец предрича, че на 15 години то ще бъде крадец. Философът се стреми да предотврати това, като затваря детето. Годиините минават и башата иска да заведе сина си при царя, за да му покаже, че детето не е станало разбойник. Но синът решава, че трябва да поднесе дар на царя, бяга през ношта, краде, оказва се точно от царя. . . „И така философ посрами се, а звездочетец прослави се. . .“ (Хр. Павлович). Тази история трябва да потвърди мисълта на Синтипа „премудрост и разума на твоего сина владико испервен го от бога има ала и чес рождение негово е много му помогна: ала и моето учение като ся смеси сас тия двоите та затова приема таковий разум и премудрост любезний син твой“ (Софроний). Хр. Павлович е по-кратък „ . . . от Бога чрез моето обаче прилежно наставление“. Не може да не се забележи скептицизмът по отношение на възможностите на образованието. И все пак се дават подробни сведения, как е обучаван царският син, а за неуспеха на предишните му учители сам той посочва като причина младостта си.

Образователният момент е чужд на „Разказ за царския син и седемте везири“, но в „1001 нош“ се среща, дори по-разгърнат, отколкото в „Синтипа“, в „Приказка за Джелиад и Жимас“ (нощи 899—930), не без същия скептицизм, който впрочем е характерен и за „Панчатантра“. В българските варианти образователният момент се подсилва и от приведените в края глави на познанието, които е изучил царският син. Те явно имат друга жанрова характеристика. Към тях преписвачът поп Кръстю прибавя допълнителен поучителен текст, определен от Б. Цонев като „изречения от Соломон“²³. И все пак, струва ми се, налага се известно уточняване на изводите, до които достига Н. С. Державин, който разглежда творбата именно като „памятник от епохата на Възраждането“. Трябва да се има пред вид, че неговият анализ, направен преди повече от четири десетилетия, не се основава на автограф на Софроний, че съветският учен не познава варианта на Н. Йованович и не прибегва до сравнения между „Синтипа“ и „1001 нош“. Това води до засилване на значението на „дидактическият характер“, „просвещенските цели“, „апологията на науката и разума“.²⁴ Наистина тези особености се откриват в отделни фрагменти от „Синтипа“, но те не са основното, нито съществено за българската литература. Тук гледната точка е по-различна — проникването на „1001 нош“ у нас — и това също измества до някъде наблюденията от най-важното, с което преводите на „Синтипа“ заемат възлово място в развитието на възрожденската ни литература — повестта е първата значителна преводна светска белетристична творба през Българското възраждане, чрез нея се въвеждат редица нови и продуктивни повествователни структури, елементи, теми, като някои от тях кореспондират пряко с европейската ренесансова белетристика и нейните най-добри образци.

През 1858 г. се появява нов и търде различен вариант на разглежданата творба, дело на покойната тогава Елена Мутева. Той е отпечатан в „Български книжици“ (кн. 9, 11 и 14, 1858) вероятно под редакцията на нейния брат Димитър Мутев, по това време редактор на списанието. Доста различен е тук подходът към произведението. Публикацията започва с неговото представяне, т. е. подходът като че ли е научен, фолклористки, а после се минава към самата творба като към художествено произведение, така че като цяло се достига до някакво специфично преходно ниво, запазило и стария интерес към творбата сама по себе си, съчетан с новото отношение като към фолклорен памятник.

И по-рано никой от преводачите на „Синтипа“ не свързва повестта с „1001 нош“, но Ел. Мутева, следвайки вероятно своя източник, дори противопоставя своите „Турски приказки“

²³ Вж. Б. Цонев. Опис на ръкописите и старопечатните книги. . . , с. 407.

²⁴ Н. С. Державин. Цит. съч., с. 209, и др.

на прочутия сборник. „На Вѣсток се е родила приказката, на Вѣсток е пораснала и разцвѣтала, на Вѣсток живее и до днес... Най-прочутият в Европа сборник на восточните приказки е „Хилядо и една нощ“, преведена пръв път от арабският език от Г. Голана, и според този сборник съдят за приказките на восточните народи, но мюсюлманската книжнина е богата на такива сборници, ако и да не са всички с такова достоинство. За един от тези сборници на турски език помислих да изложя на читателите. Този сборник е съставен от арабският език и ся нарича: приказки на четиридесет везири и царицата.“

Направена е и една съществена промяна. Не можем да сме сигурни, че е дело на Ел. Мутева, но тя знае за нея. Рамкиращата история е отделена и обединена в едно, а част от вставните разкази са представени след това отделно. Разместването вероятно е продиктувано от своеобразно разбиране за научност — да се реконструира мотивът на рамкиращата история. Възможно е причината да е в големия обем на цялото, което не е имало място да бъде представено, а да е съществувало желание да се запази рамкиращата история. Но, от друга страна, промяната като че ли е в съзвучие с появилата се вече тенденция за преодоляване на вставянето.

Същевременно реконструирането не е доведено докрай. В представянето на рамкиращата история се достига до развързката, следват част от разказите, без да се посочва кому те принадлежат, и повествованието отново се връща към началото, което е сбито повторно от „учителя“, както тук е наречен Синтипа. След увода започва рамкиращата история: „Съдържанието на всички приказки в сборника е този разказ...“ Тази част завършва с думите: „Как се справи царчето, ще научим после, а сега ще ви прикажа някои от приказките на царицата и на царедворците“ (разр. м. — Н. А.). Забелязва се, че приказките не се предават точно, а се преразказват. Затварянето на рамкиращата история, доколкото тя не е затворена по-рано, започва с изречението: „Ето с какви приказки забавляваха царят до где заминаха четиридесет дни...“

Вариантът на Ел. Мутева представя друго разклонение от развитието на мотива. В него се забелязват различия, които са въведени вероятно още при фолклорното битуване на творбата, няма основание да се допуска, че са дело на преводачката или на нейния източник, вероятно руски. За разлика от всички разглеждани досега варианти тук царят, чието син е оклеветен, е назован — „В летописите на царете споменува ся, че в персидското царство живял прочутият цар Шах Хафикан...“ Навсякъде другаде се говори за индийско царство. Пак единствено тук везирите — защитници на царския син, са станали 40, толкова са и дните, през които се разиграват събитията в „Приказка на четиридесет везири и царицата“, както е наречена творбата при Ел. Мутева.

От петте приказки, които преводачката използва, само една — петата — се среща в разглежданите досега варианти на творбата. Това е разказът на първия защитник на царския син за папагала. Подобно на другите български варианти и противно на „1001 нощ“ и тук липсва възмездие над невярната жена. Източен произход имат и допълненията. Героят, който в „1001 нощ“ е „един търговец“, при Софроний — „человек някой“, а при Хр. Павлович — „един человек“, при Мутева е представен по-конкретно — „ходжа в Индийското царство“.

Другите приказки също съдържат несъмнен източен колорит. Първата от тях (подобно на много други в „1001 нощ“) е свързана с Кайро („град Каир“). „Една хитра лъжевилица“ там имала двама мъже — „шейретин“ и „хайдутин“, и те са принудени да покажат пред царя уменията си, за да се реши на кого от тях да бъде дадена жената.

Във втората трима сина спорят за наследството и кадия им разказва история, задава им въпрос, по отговорите на който разбира кой е присвоил бащиното имане.

Третата приказка в най-голяма степен поставя характеристики за „1001 нощ“ елементи. Царски син става шивач, алчен ходжа се развежда с жена си, после иска отново да я вземе и според арабското законодателство това може да стане само след като жената бъде напусната от друг мъж. Царският син се жени за нея, но не я напуска и след време получава богатството на ходжата. Използуваният тук юридически казус е елемент на много разкази в „1001 нощ“, но цялата приказка не се среща в сборника. От друга страна, тя е понятна, възникнала е и представлява интерес за по-широк кръг читатели само на територията, на която съществува този специфичен закон. Така че, през неустановени посредничества, и приказките на Ел. Мутева възхождат към арабската родина на „1001 нощ“.

За първи път на български език под оригиналното заглавие и започващ от началото на сборника, „1001 нощ“ се появява в „Цариградски вестник“ две години преди превода на Мутева (17 март — 17 ноември 1856, бр. 268—272, 280—282, 284, 292—299, 301—303). Въпреки че текстът, който остава недовършен, излиза от рамките на встъплението и рамкиращата история, през цялото време той е ояснен в „Тисящи и една нощ. Повести арабски. Предисловие. История мудраго Айдына царя индийскаго.“ Преводач не е посочен. М. Стоянов отнася творбата към Т. Шишков с уговорката „авторството на Шишков е предполагаемо“²⁵. Биха могли да се изкажат и някои резерви към това предположение. Т. Шишков обикновено подписва своите произведения и няма основание да се предполага, че се е въздържал при една обемна творба, дълго печатана като подлистник в най-резомираното ни печатно издание от този период. Освен това при едното прекъсване на „Тисящи и една нощ. . .“ във вестника се печата друг кратък преводен подлистник, подписан от Т. Шишков, което също говори против неговото авторство. Не е известен и езикът, от който се превежда, но вероятно трябва да се предполага, че е гръцки. Към този извод насочват както някои гръцизми (малко на брой), така и популярността на източника, използван многократно (за което ще стане дума по-долу), и следователно е на някой от по-широко разпространените у нас езици, а русизми не се откриват.

Няколко години по-късно се появява най-амбициозното, най-обемното, поне по замисъл, начинание, свързано с превеждането и издаването на „1001 нощ“ у нас през Възраждането. То принадлежи на Иван Мънзов, който смята да подготви шест томчета, но успява да издаде само две — „Халима или баснословни арабски повестности. Вредни за внимание, пълни с твърде хубави и чудесни случки, съставени на арабски от премъдрия дервиш Абубикир, а преведени от И. И. Мънзов. Първий свитък. Браила, 1864. Вторий свитък. Русчук, 1867.“ Тук също не е посочен източник и език, от който се превежда. Но двете издания съвпадат с доста голяма точност както по съдържание, така и по имена на герои и места, по отклонения от оригинала, дори (не-напълно) по разделяне на абзаци, така че няма съмнение, че е ползуван един и същи източник, а ако е в две издания, то те съвпадат напълно. Същевременно разликите между двата български текста по отношение на синтаксиса и по избора на лексикални средства са толкова значителни, че изключват възможността по-късният текст (на Мънзов) да е редакция на по-ранния, направена от същия книжовник или от друг. Нещо повече. Напълно е възможно Мънзов да не знае за първия превод. В своя кратък предговор той не споменава за него. Освен това Мънзов е роден през 1842 г. и по време на печатането на превода в „Цариградски вестник“ е на четиринадесет години и живее в Румъния, първо в Браила, а после в Букурещ (точните години не са известни).

По форма на личните имена и по ситуиране на събитията двата текста съвпадат напълно, като при това се различават от оригинала. Те не са побългарени, нито пригодени към някой друг европейски език, а запазват източния си облик. Естествено на места транскрипцията е различна, например Серафия срещу Зарафия, Дувана—Давана, Гефар—Джефар и пр. (навсякъде първо стон вариантът от „Цариградски вестник“, а след това — на Мънзов). Малко по-различен е случаят с героите от рамкиращата история. Изследователите смятат, че тук се пазят персийски имена. В българските варианти те са изменени, но не като побългаряване, а като следване на гръцки оригинал. Показателно е името на един възлов персонаж. В оригинала той е Шахриар, а началото е озаглавено „Разказ за цар Шахриар и неговия брат“. В първия превод стои „История мудраго Айдына“, а при Мънзов — „Повест на Софи-Айдина, индийския цар“. Понататък той е назован само Айдин, което показва, че „Софи“ съответствува на „мудраго“ като определение към името, а не като негова част, и това определение е останало непреведено, по него може да се съди за гръцкия източник. Но това все пак е изключение, единичен случай, от него не могат да се правят категорични изводи, все пак то може и да е опит за стилизация от страна на Мънзов.

Личните имена и особено името на разказвачката, поставят и един друг важен въпрос — за пътя на творбата до нас. И в трите първи печатни издания, споменати в началото, чрез които се смята, че „1001 нощ“ прониква в Европа, героинята е Шахрезада (Шехерезада), а не Хали-

²⁵ М. С то я н о в. Българска възрожденска книжнина. . ., с. 195.

ма, както е в „Цариградски вестник“, в изданието на Мънзов, а и на Ролюв, за което ще стане дума по-долу. Въпреки че Мънзов, както личи от предговора му, знае за популярността на „1001 нощ“ в Европа и като се има пред вид, че разгледаните по-горе преводи на „Синтипа“ също проникват по други пътища, може да се предположи една друга по-различна картина за разпространението на „1001 нощ“.

И в двата текста, на Мънзов и приписвания на Шишков, са възстановени някои християнски имена на заимствувани от мюсюлманите библейски персонажи: Сюлейман ибн Дауд (буквално Соломон, син на Давид) е въведен като Соломон, а „земя на Руман“ от оригинала — източно название на Византия, е предадено с „Елена“ и „Елада“, с производни „еленски“ и „елени“ и в двата текста. Заслужават интерес и усилията на нашите книжовници да представят и арабските фантастични същества — джинове, ифрити, маргити (като имена те са взаимозаменими). В „Цариградски вестник“ срещаме съответно „дух“, „звяр“, а при Мънзов — „змеи“, „самодива“, „вещица“ и пр.

При забелязаните сходства и различия едва ли може да се отдаде предпочитание на някой от двата текста. В повечето случаи различията се дължат не на неточности, а на предпочитане на отделни конструкции, изрази или думи, които в рамките на текста са синоними. Ето някои от многобройните двойки думи, които се срещат на едни и същи места в двата текста: земеделец — орач, затрие — убие, орач — говедар, земане-даване — дугенски сметки, един рибар — някой си рибар, накрай — най-сетне, поварник — ахчи-баши, дворец — палат, ридания — жаловити думи и пр.

Има една разлика от по-друг тип. Ако съдим по възстановяването на името на Соломон, можем да предположим, че текстът, който и двамата ползват, е преведен компетентно, не без известна амбиция да надхвърли функцията на увлекателно четиво, да се превърне в коментиран паметник, без това да е прокарано последователно с бележки под черта и пр. С предговора си Мънзов като че ли иска да запази тази особеност. Същевременно той явно е темпераментен преводач, който не може да не потърси и съвременните измерения на творбата, да покаже актуалността ѝ, т. е. да я разглежда като ценна сама по себе си художествена творба, а не само като интересен исторически паметник. И двете отношения към произведението (като паметник и като творба) провокират различни по тип намеси на преводача в текста, и двата типа се откриват у Мънзов. В това отношение вариантът от „Цариградски вестник“ е по-малко изяснен, той е публикуван без предговор и пояснения и само по текста и по контекста, в който се намира, може да се съди за отношението на преводача към него.

Характерното за Мънзов противоречиво отношение се чувства още в предговора: „... Тази книга съдържа в себе си най-чудесните и любовни арабски баснословия и повести за обичите на старите народи, за женските лукавини и за сичките варварски злоупотребления на световните владетели, дето и по онези времена не са имали пред очите си друго, освен да узлобят подръчните си и да струват сякаш вид лошаевини, само и само да задоволят своите гнусни страсти и безчеловечни прищевки. Освен много такива повести, що са изложени тука с чудна хитрост, тази книга обема и доста приказки, от дето секи може да изчерпи за себе си добри морали, полезни да ги има за пример през целия си живот, та да ся позапазва от сякаш зло и тунабеда. ... Халима е позната, току речи, въобще у образованият Европейски свят и ся е приела повсяде в богатата книжевност на сички народи.“

Ясно се открояват няколко ценностни момента, които преводачът вижда в творбата: увлекателно четиво — „чудесни и любовни. . . баснословия и повести“; познание за източната древност — „обичията на древните народи“, а оттам и културно-историческа стойност, признатата от „Европейския свят“; социално-политически обобщения за „световните владетели“; житейски поуки („добри морали“).

На отделни места Мънзов се намесва в текста пряко или с бележки под черта, като се стреми да подчертае моралните и социално-политическите поуки. В неговата „Повест на елинският цар и Дувана, неговият доктор“ („Повест за везира на цар Юнан“, нощи 4—5), там, където преводачът от „Цариградски вестник“ характеризира владетеля като „добър и прост“, Мънзов съставя бонте явно умишлено, определяйки царя като „пъзлив и тълпоумен“, а на друго място — „простак и неучен“, добавяйки — „такъв бил законът при персите — трябва да си с цар-

ска кръв, а не да си учен. О, каква долна простота.“ А след края разяснява: „Тази повест заключава доста полезни морали. . .“ и на цяла страница се спира на пет поуки, които трябва да се извлекат.

Но Мънзов не споделя само политическите си идеи. В „Повест на младият цар от черните острови“ („Разказ на омагьосания юноша“, нощи 7—8) той реагира и по морални проблеми. Тук коварната съпруга на царя го опива с хашиш и всяка нощ посещава любовника си. Мънзов прибавя: „Ако бяха знаели тази билка нашите госпожи (обаче не сичките), продали биха ризите от гърбат си за да я купят.“

Двата български превода се различават и по обем. Вариантът от „Цариградски вестник“ достига някъде до 14-а нощ, докато първият свитък на Мънзов свършва на 19-а нощ от оригинала. И в двата български варианта нощите не са номерирани и не съпадат с оригинала, разказите се прекъсват и подновяват на различни места, общо взето, по-малко, като причината за това не е ясна. Помежду си в това отношение двата варианта се различават само на едно място — в „Цариградски вестник“ разказът се прекъсва на едно място допълнително. И двата варианта като цяло се различават от оригинала по отношение на разговорите между царя-слушателя и разказвачката. Все явно свързани с общия източник са и съкращенията на риторични фигури, отклонения, свързани с мюсюлманската религия и обредната ѝ система, на многобройните в оригинала стихове и пр.

И в двата варианта повествованието започва от началото и доста последователно се предава размишляването история „Разказ за цар Шахриар и неговия брат“, към която принадлежи и разказвачката Шахразада (Халима). В първото томче на Мънзов са включени нейните разкази, обединени в три по-големи цялости: „Разказ за търговеца и духа“ (при Мънзов — „Повест на търговеца и змеята“), „Приказка за рибаря“ („Повест на рибаря“) и „Разказ за хамалина и трите девойки“ („Повест на тримата дервиша и петтех госпожи от Вавилон“). Те са включени и във варианта от „Цариградски вестник“, където последната и най-голяма цялост остава nedovършена. Докато в оригинала доста свободно в заглавията се редуват жанрови определения като разказ, приказка и повест, то в „Цариградски вестник“ те са обединени от общото название „история“, а при Мънзов — „повест“, като и при двамата има едно изключение — „Разказ за бика и магарето“ от оригинала в „Цариградски вестник“ е без жанров определител, а при Мънзов е назван „приказка“. Един от разказите при Мънзов не е озаглавен, въпреки че го има, а в „Цариградски вестник“ е наречен „История първото старца и оленята“ срещу „Разказ на първия старец“ в оригинала.

Повествователната структура на „1001 нощ“ е твърде сложна. След като неколkokратно се убеждава в женското коварство, цар Шахриар решава всяка нощ да взима по една девойка и на сутринта да я убива. Везирската дъщеря Шахразада отива доброволно и разказва на царя различни истории. От своя страна героите на тези истории имат свои разкази и т. н. По този начин чрез вставяне творбата като цяло може да бъде продължена неограничено дълго. Конструкцията е запазена и у нас, като отделни вставни разкази са отпаднали и причината за това може да се търси в желание да се опрости повествователната структура. През първата и втората нощ разказвачката представя историята за „Търговеца и змея“, в която са вставени три сходни един с друг разказа. Най-краткият е третият, който е и комбинация от вече срещани елементи и може би поради това и в двата български варианта (явно в съответствие с техните източници) Халима „не си го спомня“. Прескочена е и кратката история на джина от „Приказка на рибаря“ (нощ 3), в която има и богоборчески елементи, както и две малки вставни истории — „Разказ за цар ас-Синбад“ и „Разказ за коварния везир“. Вторият е използван в българските преводи на „Синтиша“ като (втори) пример „жени наложници“. Но цялата конструкция на „Приказка за рибаря“ е твърде сложна, с вставени една в друга истории, така че причината за прескачането вероятно е в стремежа да се избегне прекалената усложненост.

Откъсът от „1001 нощ“, отпечатан в „Цариградски вестник“ и в първия свитък на Мънзов, съдържа много от особеностите на цялата творба. Въведението е завършена цялост, към която умело е прикачено огромното допълнение от нощните разкази на Шахразада. То съдържа три тематично свързани епизода, илюстриращи женската невярност: двама братя царе научават за изневерите на жените си, разочаровани, напускат дворците си, за да видят има ли „по-

голямо женско беззаконие“ и веднага се обляскват с него — девойка, отвлечена и ревниво пазена от змей (джин), под смъртна заплаха ги принуждава да задоволят нейните желания. След това им показва 100 пръстена (в оригинала — 57), взети от мъже, с които тя е изневерила на своя похитител. (Тази история като вставен разказ е включена в „Разказ за царския син и седемте вежири“, но, както се убедихме, липсва в българските преводи на „Синтипа“.) Братята се завръщат и по-големият започва всяка сутрин да убива новата си жена. Обединена около една тема, рамкиращата история е богата на събития и перипетии и въвежда в чудния свят на източната приказка с многобройни владетели, с нищоже „съпротивление на средата“, с екзотиката на дворцовия живот, с не съвсем деличното ежедневие на търговците от Багдад и Кайро. . .

Научила за жестокостта на царя, везирската дъщеря решава да му се противопостави. Както и навсякъде в „1001 нощ“, и тук мотивът за нейната постъпка е неясен и приписването на хуманни подбуди би било пресилено и неточно. Както и търсенето на цялостна поука — творбата нито утвърждава идеята за женското лукавство (в което се убеждава царят), нито нейната противоположност, до която като че ли се достига с отменянето на кървавия закон. Единствената амбиция е да се разкажат невероятни истории и неслучайно повечето от разказите са предложени от молба или заповед за още по-невероятна и по-чудна история, не за поучителна.

Везирът се опитва да разубеди дъщеря си с „Разказ за бика и магарето“. И тази първа вставна история, втора за цялостната творба след началото на рамката, се отнася към друга разновидност на включените в „1001 нощ“ разкази — приказка за животни. Тя се развива в битова среда, сред обикновени хора, но пък животните говорят. Тук тя е напълно целесъобразно разказана — везирът иска да внуши на дъщеря си, че жените трябва да се покоряват на мъжете, още повече — дъщерите — на бащите си. Но целта не е постигната, девойката не е убедена, тя все пак отива при царя и постига своето. Така че още тук извличането на поуки от разказа е отхвърлено. Не е последователно и търсенето на поука в обратната посока — дъщерята е права и тя постига своето въпреки пречките. Подобно романтично тълкуване е чуждо на света на „1001 нощ“. Тук винаги главният герой постига своето, краят задължително е щастлив независимо от моралността на постъпките на същия герой. Въпросът за вината и възмездното не се поставя, поне по отношение на главните персонажи.

Това особено ясно личи в първия разказ на сладкостната девойка — „Приказка за търговеца и духа“, където завръзката е показателна: търговецът яде фурми и хвърля костилките, явява се джин и го обвинява, че с костилките е убил сина му. Обаче след като изслушва историята на тримата старци, той опростява търговеца. Дали синът е бил убит или не, това вече е забравено. Важното е, че историята за търговеца, която е вставна за цялата творба, е послужила за рамка, в която са поместени три нови истории. И тримата старци са придружени от животни, в които са превърнати техни близки — жени или братя, в резултат на редица премеждия. Това е друг тип приказки, характерен за „1001 нощ“ — изградени около превръщането на човек в животно. Тук може да се потърси известна назидателност, тъй като превръщането е наказание за някакво злодеяние. Но в рамките на цялото тази назидателност се губи.

Вторият разказ на девойката е популярната „Приказка за рибаря“. Тук конструкцията е по-сложна. След началната среща на рибаря с духа от бутилката (завръзката напомня предишната приказка) следват две вставни истории, пропуснати у нас, духът помага на рибаря да улови чудни риби и го праща да ги занесе в двореца. Оттук фактически започва друга приказка, която няма нищо общо с рибаря и просто е прибавена към неговата история, като обаче е използвано не вставяне, а друг похват — предаване на възлюбен предмет, който води до разкриване на тайна. Подтикван само от любопитството си (често срещана черта на героите от „1001 нощ“), царят попада в омагьосан дворец и тук изслушва „Разказ на омагьосания юноша“. Това вече не е вставяне, а ретроспективен разказ, чиито събития продължават с действията на героите — царят успява да премахне магията, владееща юношата-разказвач и неговото царство. Тук са въведени и някои промени, вероятно свързани пак с обичая за българските варианти източник. Често и другалде в „1001 нощ“, както и в „Разказ на омагьосания юноша“, любовникът на невярната жена е черен роб. Тук той даже е прокажен. Но и в двата български варианта това е премахнато. Докато за оригинала е необходимо обвързване на нарушената морална норма

с нарушаване и на естетическа норма, то с повишаването на значението на морала през вековете необходимостта от това обвързване отпада. И, както е в случая, вече не е необходимо любовникът да бъде физически отвратителен, за да се приеме връзката му с царската жена като противозаконна и противоестествена. Както и на други места, и особено в следващата история, и тук еротичният елемент е силно смекчен, а при Мънзов и осъвременен. При него изневерялата е представена по любопитен начин — героите „...правят като секи любовник и любовница, разхождаха се а л а б р а ц е“ (разр. на Мънзов). В тази история се срещаме и със запазено голямото богатство на източната фантастика — цялото царство е превърнато в езеро, намира се на неопределено място, краката на омагьосания юноша са от камък, рибите говорят и пр.

Най-значителни са съкращенията вътре в представения сюжет в „*Разказ за хамалина и трите девойки*“. Тук е отпаднал немалък епизод с подчертано еротичен характер. Мотивите са ясни, въпреки че не е известно кой е направил съкращението, то може да е станало още на арабска почва или в гръцкия текст, или у нас. Също така е неясно кога, от кого и по какви причини действието е пренесено от Багдад във Вавилон. Тук се появяват прочутите Харун ал-Рашид (историческо лице, 786—809), везирът Джефар и палачът-евнух Масрур. Рамкиращата история е по-разгърната и в нея са вметени пет вставни разказа, като в един от тях е включена още „Приказка за завистника и внушаващия завист“. Рамкиращата история е от нов тип, характерен за Харун — преобличане и попадане в места, където стават или се разказват необичайни неща. Тук фантастиката също остава за разказите. Първо се изслушват историите на тримата дервиши. Както и в разказите на тримата старци от „Приказка за рибаря“, сякаш за да демонстрира виртуозните си възможности, съставителят на сборника е обединил трите истории по формален принцип. Естествено и тримата са царски синове, на които се случват различни преमेждия, в резултат на което и тримата са еднооки. Историята на първия е лишена от фантастика, като при това съдържа следи от интересна трансформация — част от събитията не са свързани с героя, а с неговия братовчед, който се самоубива заедно с една девойка, тъй като любовта между тях не е разрешена. Събитията с братовчедата могат да се разглеждат като вставна история, разгърната в пряко авторово повествование.

Богата на събития и чудеса е историята на втория дервиш. Той е станал жертва на нападение, принуден е да работи като дървар, среща пленена от джин девойка, в която се влюбва. (Едно връщане към началото на „1001 нощ“ припомня за друга поява на същия мотив, разработен в различна светлина. Въобще изходните елементи не са толкова много, както може да се предполага от пръв поглед.) Джинът разкрива техните отношения, убива девойката, а царския син превръща в маймуна. Тук (нощ 13-а) е вставена „Приказка за завистника и внушаващия завист“, която е пропусната в българските варианти. Маймуната попада при друг цар, където по сложен начин е премахната магията, но умира царската дъщеря, героят е изгонен и става дервиш.

Най-фантастична е историята на третия дервиш. Тя напомня пътешествията на Синбад моряка. Тук се срещат и магнитен остров, и пророчески сън, и отдавна предсказано случайно убийство, и птицата Рух („Рока“), и вълшебен кон, и красиви девойки и пр. и пр.

И две от трите девойки-домакини разказват своите истории. Първата е от типа на историите на старците от „Приказка за търговеца и духа“ — неблагоприятните сестри на разказвачката са превърнати в кучета и тя трябва всяка нощ да ги бие. Но има и една разлика — тази история е по-здравосъвързана с рамкиращата. Гостите виждат как девойката бие, а след това целува кучетата и тяхното любопитство става причина след известни перипетии да бъдат разказани всички истории. Т. е. завръзката на рамкиращата история има своето обяснение в един от вставните разкази.

Последният разказ — на втората девойка — е от битов тип и съдържа мнима изневера, заради което разказвачката е изгонена от съпруга си и е попаднала в къщата, където се развива действието. Но и тук е потърсена връзка с рамкиращата история — оказва се, че ревнивният съпруг е синът на Харун ал-Рашид и бракът е възстановен. И не само това — халифът сам се жени за една от девойките, а другите дава на дервишите.

Точно в годината, в която се появява второто томче на Мъизов, също в Русе е отпечатана друга част от „1001 нощ“, и то точно откъс, който стои след края на първия свитък на Мъизов. Новото издание е озаглавено „*Повест избрана от хиляда и една нощ*“. Най-любопитните приказки на Халима. Превел Георги Т. Ролков. Напечатана е с издвличението на П. Стоянова и Братия Р. Блъскови. Русчук, 1867.“

Има основание да се допусне, че двамата преводачи използват едно и също издание (ако не и една и съща книга) и може би са във връзка помежду си. Избраният от Ролков откъс не само е непосредствено продължение на текста на Мъизов — нощ 19—20, но също отнася цикъла, свързан с Харун ал-Рашид, от Багдад във Вавилон; и името на разказвачката отново е Халима. Впрочем то присъства само в заглавието, а в текста, в оригинала той е наречен „Разказ за трите ябълки“, то не се среща, събитията са предадени с пряко авторско повествование. И въпреки че в заглавието е вмъкнат вариант на израза „1001 нощ“, то в текста не се споменава за нощите на разказвачката.

Направени са и някои промени в сюжета, които го доближават до познати от епохата мотиви. Без да са особено съществени, промените са симптоматични, те разкриват известни тенденции. Героят, заблуден относно верността на съпругата си, я убива. В пояснение, което липсва в оригинала, се добавя, че младежът се бил заклел на смъртния одър на баща си да не се жени, но когато бащата оздравял, все пак се оженил и бащата приел това с радост, тъй като синът му бил тръгнал по лош път. С известна вероятност тук може да се потърси въвеждане на вина, която да обясни последвалите злощастия на младежа. За съпругата му пък е добавено, че е учена, след смъртта ѝ се намира писмо, в което обяснява заблудението. За света на приказките едва ли е правомерен въпросът, защо жената не е казала на съпруга си това, което знае, и така да се спаси от смъртта. Така че новият вариант е равноправен с оригинала, където истината се разкрива от разказа на детето. Но стремежът на автора на изменението е да изтъкне учеността като положително качество — нещо напълно в духа на епохата, — въпреки че това в края на краищата не спасява героинята.

Вторият свитък на Мъизов прескача много напред. Той започва с „*Повест на Сабаха морския пътник*“, една от най-популярните части от „1001 нощ“, наречена в оригинала „Приказка за Синдбад мореходеца“ (нощи 535—566). В текста се забелязва засилване на тенденцията за по-тясно обвързване на отделните части, както и на стремежа да се намерят български сравнения за непознати обекти. Източникът вероятно е същият, като тук отклоненията от оригинала са по-значителни. Потърсена е връзката между приключенията на Сабаха и „Повест на тримата дервиши и петте госпожи от Вавилон“ — „В старо време в Вавилон още кога царуваше Харун Калифат, за когото приказвах и в първия свитък. . . . Тази бележка и подобни на нея отсъстват от оригинала, като същевременно тя отговаря на хронологията на творбата.

И историята на Синдбад — Сабаха е рамкирана от разказ за среща на двама едноименници — беден хамалин и богат търговец (при Мъизов беднякът не е наименован), при което в продължение на седем дни богатият разказва на бедния своите преживявания и всеки ден го дарява щедро. Седемте пътешествия на мореходеца са предмет на седемте негови разказа. От своя страна цялата повест влиза в рамките на нощните разкази на Халима, като тук това е подчертано с финалната благодарност и учудване на цар Айдин. Същевременно цялостният текст не е разделен на фрагменти според нощите, през които е разказан.

При цялата му фантастика съдържанието на повестта за Синдбад има своя достоверна основа. Руският преводач М. Салее пояснява в бележка: „... Чудноватите подробности в седемте странствувания на Синдбад са заимствувани от съставителя на писания текст на приказката от различни арабски космографии и „описания на пътешествия“ (съчинението на географа от IX в. Ибн Хордадбеах „Книга пътувания и царства“; книга „Чудеса на творението от ал-Казвини (XIII в.) и „Чудесата на Индия“, сборник разкази, вложени в устата на Мореплавателя

се открият и някои други произведения, пряко свързани с прочутия сборник,²⁷ напълно неизследвана територия разкриват въпросите за влиянието на сборника и за типологическите му сходства с ранните прояви на възрожденската ни белетристика. Това налага (варед с ограниченията на обема) предаването на съдържанието на много творби, което би могло да послужи като стъпало за следващи изследвания. Тук е акцентирано на тези фрагменти, за които се предполага, че са възлови, че носят новото в българската литература.

Сериозни усилия на специалисти с различен профил изисква проблемът за пътя на „1001 нощ“ до нас, а това е част от по-общия проблем за проникването на сборника в Европа, проблем, който не е без значение за изясняването на особеностите на европейската култура. Амбицията на тази статия е да постави тези въпроси наред с други, по-конкретни. Тя е насочена главно към развитието на преводната ни книжнина, която още през 1802 г. със Софрониевия Втори видински сборник влиза в досег със значителни творби, оказали огромно въздействие върху световната литература. Развитието на възприемането на „1001 нощ“ е характерно и за цялостната еволюция на преводната ни книжнина, за субективните възможности на преводачите, за намесата им в текста, за осъзнати или несъзнателно прокарани, интуитивно доловени предпочитания и възгледи.

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С АТАНАС ДАЛЧЕВ

НИКОЛА МЛАДЕНОВ

Преводите, които Атанас Далчев е извършил на книги от няколко езика, представляват една внушителна част от писателската му дейност, макар тя да е по-скромна изява на литературното му честолюбие.

При един разговор в неговия дом, както беше седнал до работната си маса, а аз малко по-настрани, Далчев издаде напред главата си, като да ме стигне с нея, очилата му светнаха от рязкото ѝ движение и заедно с него ми заяви, че е превел десет хиляди страници. Това ми беше добре известно и ми се искаше да не го подчертава, но то не се почувствува като самохвалство, а като напомняне на една истина, на която е дошъл моментът да се каже. Тя ме накара да си помисля: та тези страници представляват действително едно огромно творчество като на продуктивните френски и руски романисти. И като имам пред вид, че много от тях са стихове, за които, както е известно, се иска много повече време и усилия, а също и по-голямо майсторство от това за белетристиката, каквото Атанас Далчев притежава до съвършенство; и че тези страници са преведени с помощта на дванадесетдиоптрови очила, това самоизтъкване го приех като нещо съвсем естествено и напълно заслужено.

Когато излезе второто издание на стихотворенията му, той ме извика по телефона: „Ела, имаш книга при мене!“ Каква книга мога да имам при него? — запитях се в недоумение. „Книга ли?..“ — казах, а той стеснително ми повтори: „Книга, книга!..“ — чувствувах се, че не му е удобно да каже за коя става дума.

Отваряйки вратата на неговия дом, Далчев направо ми я подаде. Това бяха неговите преиздадени стихотворения. След това той седна на дивана, а аз до масата срещу него. Вдигнах корицата на книгата, за да разгледам по-внимателно. Откри се неговият внушителен портрет, който беше най-сполучливият и изцяло разкриваше характера му. Той ме накара неволно да се усмихна, както самият автор, и със задоволство казах: „Само за Нобелова премия!“

А той, като ме гледаше с настроението на любопитния, поставил една приятна задача на другия и с нетърпение чакащ разрешението ѝ, като чу думите ми, каза съвсем тихо: „О, не

²⁷ В „Две сестри“... Русчук, 1869 Ил. Блъсков обявява, че е правел и „Приказки от Халима“. Но той не издава книга с подобно заглавие, не е известна и съдбата на ръкописа му.

съм стигнал дотам!“ Сякаш беше взел в този момент нещо по погрешка и побърза да го постави на мястото му, за да не го видят.

И все пак до някъде пророчеството ми се сбъдна. На другата година Далчев получи във Виена наградата „Хердер“, която се дава на писатели от източни страни на Европа, допринесли в тях за популяризиране на западната култура.

Този вечер беше богата с шедроствата, която Далчев прояви към мене: поднесе ми своята книга с автографа си, каквато дотогава нито един от писателите не беше ми подарявал. Не те, а аз самият им бях поднасял някои от техните книги, които са ми харесвали, за да ми окажат високата чест, като благоволят да поставят подписа си на тях, придружен с няколко думи на внимание към мен, а те поласкани и до някъде поставени в положение: няма как, са извършвали това като проява на милост от гордото си авторско място.

Втората шедроствата беше, че Далчев сподели с мен свои интимни мисли. С една монтеновска откровеност той ми призна тихо, че се срамува от своите стихотворения. Почувствах го като някакво отричане, каквото Яворов направи на своята поезия. Но Далчевото беше много скромно и недемонстративно. Наистина поезията крие своите морални неудобства под една или друга форма, като малко по-голям чепик за човешкия крак, но изглежда малко от тези, които пишат стихове, чувствуват това и го носят неусетно, както човек носи недостатъците си. Това признание беше нещо като открехването на притулена задна врата на къщата, която разкрива нещо по-интересно и значително от това, което показва фасадата.

Стигнахме веднъж до отказване на ръкопис, представен за редактиране — сборника стихотворения на сътрудника му Чило Шишманов, като Далчев се постара да го представи с целия му даскалски салтанат.

Сякаш виждах майка, надвесена над своето току-що разповито пеленаче, което започва радостно да ритка с крачетата си, а тя се разтапя от умиление. Точно така Далчев се надвеси над ниската табуретка, на която си представяше ръкописа на Чило, като започна бавно да извива показалеца си по титулната му страница и се стараеше с художествено майсторство да извае двойката хубавица, срещащи нашироко по продължение на извивките ѝ: „На-ша-ри-ли-я. . . го-ля-ма, го-ляма, та да не би авторът ѝ да не я види!“ — последните думи Далчев бързо ги казва с фалцет и изви с едно легато, като да избърбори на бебето: „Сладкото ми!“ Но под тази разнеженост се съдържаха няколко пиперливи изрази и една или две пълни дажби псувни.

Аз затаих дъх. А когато той вдигна пръста си от въображаемия нещастен ръкопис, така жигосан, обърна се към мене с изписано по лицето му умиление за съчувствие и изведнъж се изсмя като дете, както той можеше, че зарази и мене, макар да ми се плачеше. . .

Грубите думи, колкото и да са на място казани, все пак не могат да изразят толкова сполучливо пределното на едно такова настроение и затова смехът идва на помощ, като допълва това, което словесният израз не е в състояние да направи.

Далчев искаше веднъж да ме увери, че аз съм чел повече книги от него, когато ме запита колко от моята библиотека са ми познати добре и има ли от тях около двадесет процента. Казах му малко колебливо, че може би има. . . А той веднага заяви, че сам не може да се похвали с този процент. Много скромно и пресилено ми се вижда това признание, и затова му възразих: „Не е възможно!. . . Тогава пък моя процент трябва да намалее на десет!“ — Не намалявай нищо! Точно така е, както ти го казвам! — нервно настоя Далчев, като увеличи крачките си и излезе напред.

След малко се изравнихме и аз го погледнах в очите през стъклата на неговите очила. Там, макар и през тяхното пречупване на светлината, трябваше да се уверя, че не се шегува. Това не са празни приказки, с които искаше да създава ефекти, за да забавлява и ласкае хлапакът!. . . Чел бил по-малко от двадесет процента от книгите на своята библиотека!. . . Но и да го признаем за чиста истина все пак, то неговата библиотека бе. . . нещо огромно!

А той нямаше представа за моята. Съдеше навярно по някои разговори с мене за книгите ми и от това, че съм му давал някои, които трудно намираше или изобщо не намираше, докато за неговата аз имах по-ясна представа. Тя беше предимно с книги от чужди езици — руски и френски, наредени в продължение на цяла стена, пред която ми идваше да сваля шапката си.

Далчев неведнъж ме е изненадвал със себеподценяването си и затова побързах да отхвърля това чудновато за мен признание, което въпреки сериозността му, чувствах, че беше подхвърлено

за да ме изпита или ми гледа сеира и затова му казах в същия дух: „Едва ли аз съм прочел толкова, колкото вие сте превели!“

Но той пак се отметна. Този път с такова безгрижие, на което наистина можеше да се завиди: „Е, холан! . . . малко от тях бяха свестни!“ — и ме остави в още по-голямо недоумение.

Беше безсмислено повече да се спори, за да не стане детински нашият разговор на тази тема. Запътихме се към пазара при Римската стена.

На площад Славейков го срещна един негов познат. Аз се отстраних, за да може спокойно да разговаря с него. През това време се загледах в боклукчиите, които сръчно прикачваха на колата отзад пълните кофи с боклук, а тя като Минотавър със свистене и тропане поглъщаше изведнъж съдържанието им. В този момент си спомних стиховете на един неизвестен наш поет:

С боклука кофите търкалят,
а в тях вонята като дим
от разложение, развала,
се носи с дъх непоносим.

Тази материя излишна
на колата с бодър дух
прикачват. Компресорът въздиша
и пълни адския гърбух.

Изстреляна е тази смрад.
Остават кофи — празни гилзи,
като снаряд подир снаряд,
отпратен с пъклената виза.

Когато Далчев свърши разговора си и дойде при мене, обясни ми с кого е говорил, след което обърна вниманието му на прибирането на боклука отсреща и споменах, че може би има някаква поезия в тази дейност. А той като да очакваше да кажа това, понаведо се и ми отговори: „Великият Джеймс Джойс, този Омир на нашето време, със своя мамонтов роман „Одисей“, в който няма почти нито една страница без цинизъм, представя един интересен случай — цапането на гащите като поезия.“

Далчев каза тези думи съвсем сериозно, като да беше напълно съгласен с тях. Почудих се защо не се изсмя, както правеше при такъв случай. Но тази негова сериозност ме накара и аз да се замисля повече. Наистина, тук нямаше място за смях.

Споделих с Далчев мисълта си. Неговото лице се поразвесели и той каза:

— Да, това е някаква част от молитвата, която също помага, за да ни чуе бог по-добре. . . Светът е огромен храм, в който най-добре се моли онзи, който най-добре си върши работата, независимо как другите ще се отнесат към нея. Той трябва да бъде като Демостен, обръгал от шума на тълпата и подигравките за неговото пелтечене, поставяйки камъчета в устата си, за да го преодолее.

При Атанас Далчев не един разочарован е идвал с върнатия си от редакциите и издателствата ръкопис, за да търси съчувствие и помощ, каквато той рядко е отказвал. Ценял е авторското честолубие на който и да е и се е отнасял недоверчиво към всяко връщане на ръкописите, като го е смятал за нещо прибързано и рисковано, защото има дарования, които впоследствие могат да изненадат, колкото и слаби да са били първите им стъпки в литературата.

Една млада поетеса му представила своя сборник стихотворения с молба за преглед. Поради голямата си заетост и не чужд на традицията да позадржи за по-дълго време един ръкопис, макар и да е малък, оставил го за по-късна дата. Но когато поетесата след два или три дни му се обадила с голямо стеснение, уверена, че нейното произведение е вече прегледано, оказало се, че доста е подранила. Даване мнение за един ръкопис, макар и да е малък, не може да стане само за няколко дни и Далчев й определил поне две седмици за него. А тя просто изтегляла по телефона. Уверила го, че за да чака мнението му, е наела хотел, защото е дошла от провинцията.

Тогава Далчев се сепнал и ѝ обещал да бъде готов за другия ден. Стихосбирката му харесала и отишъл заедно с авторката в едно от нашите издателства, за да ходатайства за издаването ѝ. Но независимо от това, че там добре го познавали, почитали го много, а някои от редакторите му били задължени, не приели ръкописа. Този случай Далчев ми разказа с едно философско примирение и без особено нахърнено честолубие. За сметка на това аз въздъхнах, като да бяха върнали мой ръкопис, и казах: „След като на един Далчев не зачитат мнението, та какво остава за...“, а той, както се беше загледал през прозореца към улицата, изведнъж се обърна към мене и каза троснато: „Нищо не помага, Младенов, след като на такъв редактор не си му началник!“

Попитах го: „Чели ли сте, др. Далчев, „Градината на мъките“ на Октав Мирбо? — като се наках да му разкажа за някои мъчения, представени в тази книга, но той бързо ми отговори:

— Чел съм... Е, а да те оставят гладен?...

Учудих се, че вижда в глада най-висшата и несравнима мъчителна сила за човешкото тяло и я смята за нещо повече от одирането на кожата му, поставянето му под огромна камбана с гръмотевичните ѝ удари, които се изписват по лицето на мъченика като с длето; вграждането на стоманен цилиндър със зъбеста халка, която се впива във врата му и при най-малкото движение на главата.

Но гладът за Атанас Далчев е по-страшен и от тези мъчения.

Не вярвам той да е гладувал, за да изпитва такъв страх от празния стомах. Той само го е предчувствувал навярно, виждал го е у другите и за него той си остава най-голямото отричане на живота, откъсване от Земята, от всичко онова, което поддържа човека да живее.

Често по-интересното може да се сподели при изпращането, и то на прага на вратата. На излизането ми от дома на Далчев, не помня какъв беше поведът, стана дума за добрия и лошия човек, за сърдечно отзивчивия и студено резервирания, пред чиято неумолимост може да припаднеш, без на него да му трепне окото. Набързо му представих двата типа от познатите на мене хора.

Когато бях на работа в Столичния народен съвет, наложи се да вляза служебно в кабинета на д-р Иван Пашов, кмета на София. Направи ми впечатление мекия характер на този човек. Дори ми хрумна смешната мисъл, че ако поискам мястото му, той навярно би ми го отстъпил. Чувствах като да изпитваше повече неудобство от мене, отколкото аз от него. Представих си как по този начин посреща всички, които идват по работа и с молбите си. Той беше също щедър, за което имах преки доказателства от преди. Този кмет гледаше на всеки да помогне и му беше неудобно, когато въпреки желанието си не можеше да направи това — подчертах накрая пред Далчев.

— Той е като мене, като мене! — каза той с виновност на дете, принудено да си признае вината за извършената пакост. В този момент си спомних неговия стих: „Тежко на мекия!... И ще умра от доброта!“

Но крайната сметка от тази добрина на кмета не излезе добра. Честите одобрителни парафи по молбите на служителите и гражданите, пристигнали от съответните отдели и служби за изпълнение, се посрещаха дори и от архиварите с насмешка и много не им обръщаха внимание...

Когато добрякът кмет почина, на негово място дойде темерутът Попов. Да сложи одобрителен параф на молба, доклад или преписка, когато можеше да се отхвърли и за най-малка нередност, беше голяма рядкост. Студената му булдожка физиономия отблъскваше и никой не беше сигурен от служителите или гражданите, че заедно с отказа на искането им няма да получи и нещо друго за добавка.

Но затова пък, когато се мернеше негов подпис на документ в съответното ведомство на Съвета, по него не се разсъждаваше, а се изпълняваше незабавно.

— Така е, така е! Прав е човекът — направо се съгласи Далчев и с тази съвсем друга промяна на човешкия характер. — Има един закон за съхранение на енергията, Младенов, който стои над доброто и който прави това добро относително и често недобро. Но като гледаш сериозно на едното и на другото положение — това на Пашов и Попов или на пашовци и попов-

щи,—и двете страни имат право. Рисуваши наистина, когато правиш само добро, че с меките си очи можеш да намочиш полите си, но и не можеш да гледаш равнодушно на нуждите и мъките на хората и да не им помогнеш, та каквото ще да става.

Край нас се издигаха високите като тополи дървета в парка, които караха да се чувства човек пред тях като мравка, но мислеща, казано в духа на Паскал. Този философ се е оплаквал, че световите го потискат и това е естествено за неговия дух. Нещо подобно се изпитва пред тези дървета, та какво остава пред самите светове. Но има и едно друго, също така величествено — твърдостта на Земята, която ни държи, но която ни и спъва, за което свойство ние трябва да ѝ благодарим, защото без него едва ли щеше да ни има. Аз споделих тези мисли с Далчев. А той, гледайки как жълтата шума от листата на дърветата летеше пред краката ни, каза:

— Ние зависим от тази сила с две остриета и тя не може да бъде друга. Остава ни само да приемем нейните велика наложителност. Тя ни дава криле, но тя ни спъва и погребва. Остава ни също да мъдруваме, докато ни гледат очите, и да си признаем. . .

— Та много да не лаем, а? — допълних аз с рима, на което Далчев изхихика и продължи:

— Това, което спомена преди, и на мене често ми се е въртяло в главата, а ето че и ти го казваш. Ние много неща си премисляме, но едва когато ги чуем от другите, разбираме, че те не са само наши, а всеобщи. Само нашата неувереност, нашата неоригиналност ни спира да им дадем гласност. Но веднъж преодолели тази бариера, те ни стават по-близки и дори ни развеселяват. Тук печелим двойно. . . Смехът, Младенов, е благородно нещо. Навярно то е като онези фини токове на Тесла, които се получават с много високо напрежение, а накрая се разливат като красиво сияние. Спомням си, че ти ми говори за тях и ги свързам донякъде с припламванията на моя уличен фенер от фрагментите ми.

— Смехът е наистина такова сияние на душата — потвърдих аз, — и останах много доволен от това сполучливо сравнение на Далчев.

„Маниаци!“ — каза Далчев, застанал пред мене, като раздвижи устата си наляво и надясно с такова презрение, сякаш беше попаднало нещо неприятно в устата му и се готвеше да го изплюе. Отнасяше се за онези, които с голямо усърдие се стараят да пробутат стоката си, която не струва. Спокойният глас, с който тази дума прозвуча, беше убийствен. Макар той да я произнесе някак напевно и тихо, тя проеца в ушите ми. Този израз на отвращение беше много по-съкрушителен от думите на Пантелей Зарев, който смята за най-голямо човешко нещастие невъзможността за изява.

Но при друг случай и с по-приятно настроение Далчев се усмихна, раздвижи се пак в стояща поза като забита пръчка, този път за да изрази съгласието си с тези несретници и все пак думите му прозвучаха още по-безутешно: „И червеят. . . и той, тази жива почва, върши своето, като допринася за обработване на почвата.“

Тук философът Далчев се показа на преден план. Тази благосклонност беше дълбоко обмислена, но, изглежда, и той сам не усети колко жестоко осъди онези, тръгнали да пробутват евтината си стока на много скъпа цена.

„Какво е това неуважение! . . . Един кандидат за голяма слава ми даде ръкописа си да го прегледам и нито една малка буква няма по него. Целият го е натракал с главни!“ След като каза това, Далчев ме тупна приятелски по гърба, като ме увери: „Но твоя ще прегледам!“

В началото на нашето познание Далчев ме покани на Атанасовден на гости. Вълнението ми беше голямо от предстоящото посещение, като имах пред вид, че на неговия имен ден ще бъдат поне половината от известните писатели. Но изненадата ми беше голяма, защото нито един не видях сред неговите близки и роднини.

Затова пък тази вечер беше толкова внушителен и хубав, какъвто трябва да бъде един истински поет и какъвто го харесах най-много на споменатата вече снимка към второто издание на неговите стихотворения.

Тогава той ми надписа един екземпляр от неговите фрагменти, като поправи една печатна грешка на 56-а страница. Посочих му тогава един пасаж в тях. В него съветва да не се дава прибързана преценка за начеващи писатели, защото измежду тях има способни на неочаквани

и смущаващи скокове. „Така е, потвърди Далчев, ние наистина не можем предварително да съдим за един млад автор от първите му работи.“

Искаше ми се да го запитам откъде съди за това — от собствен опит или от наблюдения, но по-късно ми стана ясно, че единствено човешкият, философският мироглед го е насочвал към тях.

Не бяхме се виждали с Далчев през цялата зима. В една спокойна слънчева пролетна сутрин го видях пред вестникарската будка до кино „Култура“, разгърнал нашироко вестника си. Приблжих се тихомълком до гърба му и дадох вид, че и аз се зачитам в него. Имах намерение да стоя така, докато той се обърне, но ми стана неудобно и го тупнах по рамото. А той като да ме очакваше, обърна се и без да ме огледа внимателно, троснато ме запита, като да ми се скара:

— А ти какво интервю си писал за мене?

— Интервю ли? . . . — запитах съвсем учуден. — Такова нещо не съм писал, нито пък съм давал някъде. . . А, да, сетих се за какво става дума: на Каранфилов бях дал нещо, но то е много малко и не е интервю. Къде го прочетохте?

— Не съм го чел, но той ми спомена в стола на Съюза, че си писал нещо във връзка с мене за някаква разходка. В началото ми казах: Нека си пише Младенов, но след това се размислих: шом е за разходка, то не може да е друго освен интервю. . . Ти знаеш, че интервютата не ги обичам. Те са много отговорна работа, много деликатна и особено за такива като мене.

Навярно Каранфилов е споменал пред него само първата дума на стихотворението от три куплета „Разходка“ (из парка), за да го изпита и се пошегува, но тя е била достатъчна Далчев да си помисли за нещо съвсем друго, нещо неприятно.

А на мене ми стана още по-неприятно и побързах да го успокоя. Помолих го да се видим утре, за да му представя това, което съм писал: стихотворението и едно есе, което не е изпиано, както трябва, за самия него, и което естествено не бих могъл да предлагам за напечатване в този вид.

Той се съгласи.

Рано сутринта на другия ден сляхохме от трамвая, който минава по бул. „Хр. Смирненски“, и поехме нагоре към Семинарията*. Половината път изминахме в обикновени приказки, след това Далчев каза: „Сега да видим твоите работи.“ Дадох му първо стихотворението, за което ставаше дума. Прочете го, движейки се бавно, и като ми го върна, даде мнението си: „Деца надничат по перона“ е сполучливо (сравнявам това надничане с тук-таме разцъфналите клони на дърветата през ранна пролет в парка), виж, ти все по-хубави работи пишеш, дока-то аз. . . — искаше да каже: по-слаби. — Но едни ме уверяват, че първите ми стихотворения в художествено отношение са по-добри от сегашните, а другите, че сегашните ми са по-силни.“ И аз така мисля, но не му го казах, както и това, че иска да се шегува с мене с по-доброто ми стихотворство.

Далчев поиска наново стихотворението ми за справка, прегледа го и като ми го върна, дадох му есето за него. Извиних се му, че то е само опит, с който исках да се уверя дали мога да пиша за наш, съвременен писател, след като бях писал дотогава само за чужди.

Но Далчев още в началото забеляза: „Е, много си ме превъзнесъл!“

— Моля, казах нервно аз, по-натам съм обяснил защо!

Далчев продължи да чете и без да вдигне главата си, каза:

— Ти и такива работи можеш да пишеш? — дотогава той беше чел само басните ми. Накрая той допълни:

— Голям е майсторлъкът, Младенов, да умееш да замлъкнеш навреме! То е нещо като венец на творчеството.

Като се изключи „превъзнасянето“, Далчев остана доволен от есето.

— Видяхте ли — му казах, — че не е толкова страшно положението?

— Е, не съм смятал, че ти ще се юрнеш да пишеш всичко, което сме си приказвали, но. . . ти много си ме украсил — повтори той. — Ти май ми завиждаш! . . .

Сепнах се. Кой ми го казва това? . . . Наистина, с увеличаването на мащабите в писането на хубави и прехубави работи за някого може да се почувствува и някаква завист, която се спо-

* Сега Двореца на пионерите

тайва между тях, но тази негова забележка премина в мене като ток, който претарашува всичките ми вътрешности и неможа да обгори в тях нещо съмнително. Макар да сравнявах Далчев с някои от големите европейски писатели, имайки пред вид нашата черга, аз не познавах у нас по-значителен с това съчетание на поет и философ уедна личност, а също така и с неговата сърдечност. И затова като да бях бутнат грубо съвсем неочаквано, побързах да се защита:

— Ами... хубава работа!... От завист никой не се е застраховал, но защо тъкмо на Вас да завиждам?... Да ви кажа право, завиждам само на себе си!

— Е, да, човек иска да бъде това, което е — обясни той спокойно, — но нека ти ми завиждаш!

За него беше ясно, че макар и в по-меката форма, завистта я има. Пък и имаше основание да му се завижда напоследък с увеличаване на успехите му в литературата не само у нас, на които аз по-скоро би трябвало да се радвам, и затова почувствувах това натякване като обида, като да ми беше подхвърлено нещо нечисто, побързах решително да се защита:

— Учудва ме, че така мислите, др. Далчев! Завиждат злите и импотентните, но аз не съм от тях, както физически, така и духовно...

— Най-малко в теб съм се съмнявал, Младенов, особено напоследък... — каза малко виновно Далчев, — кешки да не бях ти споменавал за тази мнима завист!... Белязаните пък са, от друга страна, наказани. Тях ги преследват като виновници. Другите се чувствуват някак ошетени от тях. Нагънали са доста пространството около себе си... Аз подразбрах, че у тебе има нещо... Сервантес, Блюхер и много други значителни хора са били къснозрейки... Така че, не се отчайвай!

— А то си е и за отчайване, но не трябва да се стига до него, защото ще стане по-лошо! Човек трябва да изучи изкуството да си избърсва сълзите, за да не му се замрежда погледът! — отговорих аз малко на шга и в този момент си спомних във връзка с моето детство за внучето на Далчев. — Я по-добре ми кажете как е малкото Ви момченце?

— О, то е много интересно!

— Нещо повече!... Веднъж, когато Ви потърсих, то беше на телефона. През целия ни разговор ме караше да се усмихам от умиление. Много е умно. Вярно ли е, че най-голямо щастие изпитва човек, когато му се роди внуче, както твърди Пантелей Зарев?

— Така е.

— А когато му се е родило първото дете, тогава не е ли бил най-щастлив?

— Е, да... но то се забравя — усмихна се Далчев, че и очилата му засияха.

Неусетно стигнахме на връщане до трамвая на площада. Побързахме да се качим на него, но Далчев направи два неуспешни опита да стъпи на стъпалото му и аз трябваше да му помогна с едната си ръка, защото другата ми беше заета с нещо. Усетих здравата му набита снага. Когато се качихме, още със самото сядане той изхлипа с тънък задавен глас: „Оле, изле, излежих се!“ А на мене ми стана толкова забавно, че очите ми се овлажиха.

С какво удоволствие Далчев изпи плодovия си сок, колко звучно и с какъв апетит „пресуши“ чашата си с мляскане, каквото не бях виждал дори у големите поклонници на алкохола да правят, дупивайки последната му капка. Аз още го виждам и чувам как той изрази шумно наслаждата си, която се изписа по лицето му... Напълно земен, подчертано земен човек!

При такъв случай на чисто материална изява съм мислил дълго за поезията му. Та нали истинската поезия се крепи на най-здравите земни връзки. Земята не се ли обгръща от пространството и не се ли носи като всички планети и звезди в него. А тя самата не се ли оказва, както и самият Далчев твърди, най-красивата сред тях със своята жизнерадост, със своите бурни изпарения, които падат наново върху нея и я дават своята влага.

Когато чета поезията на Атанас Далчев, сякаш виждам подобни изпарения сутрин, които се издигат безшумно нагоре и които лягат наскоро пак на земята, за да я освежат.

Минавайки край зида на Семинарията, Далчев ми цитира един свой афоризъм. Заявих му направо, че не ми харесва, като имах пред вид по-големите му възможности в моралистиката. Той не се разсърди. А може би съобрази, че имам право и затова, без да се опитва пряко да възрази, послужи си с един по-ефикасен начин на убеждаване, като ми каза друг свой афоризъм, в който беше по-уверен. И наистина, той не само че се оказа по-добър от предишния,

по почувствавах, като да го беше написал самият Ларошфуко. Веднага му признах това: „Да, Ларошфуко!“ — Далчев повторил галовно това име като за себе си, поласкан, и с едно легато на голямо задоволство.

От Далчев съм чувал да казва за някой съвременен поет: „Той е по-добър от мене“, но така, като да не се засягаше честолубието му. С такава готовност той признаваше и някои слаби съвременни поети за добри, което се дължеше по-скоро на неговото великодушие, отколкото на някаква заблуда или недовиджане.

И все пак той добре познава хората около себе си, предпочитаните и неpreferираните; тези, които одобрява и които не одобрява, и ги вижда такива, каквито са в действителност, както природата ги е създала.

Така например Далчев поддържаше пред мене общото мнение за един известен поет, че е много добър, но когато му дадох моите възражения, той не само че не се противопостави на тях, но много по-точно обоснова моето отрицателно становище, за което, изглежда, не ми стигаше смелост и по-вярно досещане, за да го изразя, както трябва, като допълни: „Да, поезията му бие на тенекел!“

Това сравнение някак си ми прозвуча по-убийствено дори от неговите саркастични епитети.

Опита се също да похвали един селски поет със сладнижавите му нагласни рими, на които явно робуваше, а си въобразяваше, че е най-малко с маршалски жезъл в поезията, което ме накара да подскоча от изненада. Казах му, че неговото внимание е съсредоточено почти изцяло да скалпи римата, а останалото, как дойде. „Та според мене, др. Далчев, той тъпче на едно място.“

„Тъпче на едно място, но...“ — Далчев повторил думите ми примиренчески и малко разколебан и не продължи да поддържа своето мнение. Тези два и някои други подобни случаи ме накараха да вярвам, че с тази свобода той си позволява да погали кучето, отколкото да го дразни.

Но, от друга страна, да се угоди на този човек е трудно. Под неговата доброта и снизходителност се крие една категоричност, едно твърдо становище във връзка с литературния му вкус и прецизност. В такъв случай добротата му придобива съвсем друг характер. Когато заговори неограниченият му вътрешен глас на поет и особено на критик, той дори става опасен и „лош“. Лично върху себе си съм го изпитал. Той можеше да вникне в характера на един автор, както и в произведението му, и да го претарашува като грипа така, че той сам би се отчаял от себе си, когато той крие недостатъци и, разбира се, когато този автор има чувство за самокритичност.

Тази двойна игра на две различни оптики на Далчев ме е учудвала и възхищавала едновременно. Но тя не е никакво двуличие, а непосредствено отражение на една действителност, както лъчите се отразяват по зълите на една прецизна оптика.

Една сутрин още с излизането ни в парка Далчев ме хвана под ръка, както обикновено правеше, когато беше в добро настроение, като ми обясни защо предпочита да върви от лявата ми страна — не чувал добре с лявото ухо. Аз му обясних, че за мене това положение е добре дошло, защото не чувам с дясното поради спукано тъпанче. Далчев се усмихна и каза със задоволство: „Значи ние и с тази разлика се допълваме.“

Когато минахме през малкия подлез на алея „Яворов“, той ми предложи да рецитира няколко свои стихотворения, които наскоро съчинил. Знаеше всичките си стихотворения наизуст, а също и преведените от него басни на Лафонтен.

В това рецитиране нямаше нищо декламаторско. Не се опитваше да облече стихотворението в артистичен тон, което смяташе за ненужно и дори вредно. Но особената му монотонност ме завладяваше повече, отколкото онези майстори на словото, които съм слушал да рецитират гръмко и важно на сцената. Далчев не забравяше мислите, които беше написал за такива случаи: „Драматичните актьори повече от рецитаторите са лоши четци на стихотворения, като с непрестанните си извивки и спадания на гласа рушат структурата на стихотворението, разкъсват музикалното му единство.“ Или са като поповете от амвона, които, вместо да споделят просто, човешки своето слово, възпяват това слово, с което се губи истинския ефект от него и се замъглява съдържанието му. Така ние чуваме повече техния глас, а не гласа на истината в самото слово.

Когато свърши първото стихотворение, Далчев се обърна и ме погледна внимателно, наведе се след това, като да потърси нещо по земята и започна със същия равномерен глас, пак без артистично упоение, да рецитира второто. Когато свърши и то, той веднага и с голямо любопитство ме запита: „Кажи сега кое от двете ти повече харесва?“

В такъв момент, когато ехото от чутото не е отминало и бързо се налага да се съпоставят и двете страни, за да се измери ръстът им и да се каже мнението, е много рисковано за една потрешва и точна преценка. Чувства се непосредствено как се извършва някакво насилие: „Дайте сега да унищожим едното за сметка на другото, което ни се струва по-добро!“ При това положение, каквато и прецизност и безпристрастие да вложим в преценката ни, тя все пак ще си остане прибързана и съмнителна. Или, както пише Томас Ман за такъв случай: „Иерархичната стълба е крайно спорно нещо в света, както сега, така и в бъдеще.“ И все пак не може да се отрече, че тя най-често се изправя между едната и другата страна и се прилага с най-голям интерес и внимание, повдигнато от духа на най-голям аристократизъм. Тук няма никакво схищание към „второто“, което често изгубва играта заради нещо може би съвсем незначително и в такъв случай си остава за „първото“ само един фон, без който то едва ли би било първо.

Ето че и самият Далчев се изяви като най-страстен привърженик на тази иерархия, като се обърна на слух и зрение да разбере от мене кое е по-доброто от тези две негови произведения, като, разбира се, предварително той сам се беше спрял на едно от тях.

Аз може би щях да дам една по-точна и по-обоснована преценка, ако бях прочел тези две стихотворения, защото зрителната ми памет е по-добра от слуховата. Неможех също да се откъсна от мисълта, че Далчев с нетърпение измерва всяка секунда от моето забавяне. Това ме притесняваше. Зад гърба си чух:

— Е, шом толкова се бавиш... Веднага трябва!

— Но нали трябва да помисля — възразих виновно, — веднага, как така?... То ще бъде наслуки. Налага се да забавя, за да съпоставя — отговорих с неволна рима, на която Далчев се усмихна и ми даде право. И все пак не можех повече да се бавя след тази забележка. Някъде в подсъзнанието ми се мярна нещо по-сгъстено, по-изпъкнало и казах: второто.

Далчев остана малко изненадан. Навярно предполагаше, че ще се спира на първото, за което говореше и това, че с него започна и рецитирането му, нещо, което правят и онези, които поставят в сборниците си в самото им начало най-хубавите си страници според тяхната преценка. И все пак, оказа се, че и той е на мое мнение.

— И аз така мисля, макар че Пенчо Данчев и един друг критик харесаха първото. Във второто има повече емоция и сила.

Така непосредствено и аз съм бил подложен на един изпит с тази преценка на моя вкус и критичност.

След това Далчев ми издекламира третото си стихотворение. То беше с народен мотив. Почувствувах, че е малко пресилено и несвойствено на неговата поезия. Казах му това и той направо се съгласи.

Статията „Отговор“ на Далчев ми напомня за едно споделяне, което той направи във връзка с диалекта, който донесъл като юноша от своя край и как неговите другарчета и съученици му са се присмивали. А по това време и дълго след него в София гъмжеше от различни диалекти на хора, дошли не само от далечните краища на България, но и от тези, близо до самата столица, които бяха дори много по-оцветени, интересни и смешни от този, който Далчев тогава е произнасял.

Но тогава той ми спомена за тези подигравки като за незаслужена обид, сякаш я беше понесъл наскоро, защото нея и по-късно, макар и под друга форма от страна на умни хора, му я отправяли във връзка с неговия произход, а също така и за сравнително по-доброто му тогавашно положение в обществото. Родителите на Далчев не са били много богати, но са имали толкова, колкото да му помогнат да осъществи това, за което е бил способен. След като той овладява българската реч, то на мястото на подигравките във връзка с диалекта, започнали натъкванията, предизвикани от евтин патриотизъм, за неговия малко по-далечен произход. Това нещо Далчев доста тежко го е преживял.

Естествено е всеки да мисли с любов за родния си край. И Далчев не е можел да не мисли и да се чувствава негов син и да му симпатизира, както към всеки близък човек.

Далчев ме попита веднъж: „Баща ти македонец ли е?“

Отговорих му, че не съм чувал такова нещо за него и че е от Радомирския край, а пък дяло ми е от с. Пешера, Кюстендилско. И все пак на него му стана драго и го изрази така: „Пак сме наблизо някъде“. Землячеството е най-добрата опора на самочувствието. Но тук, аз малко „почистокръвният“ българин, за момента почувствуваха се малко по-привилегирован, бях също поласкан от тази малко насилена констатация за близост в произхода ни.

В този момент си помислих колко е обидно да търсиш сметка на онези, които са дошли от по-далечните краища на нашата страна и особено като имам пред вид, че там, откъдето е дошъл Атанас Далчев, на тези хора съвсем не е пречило малко по-голямото разстояние, за да се чувствуват много по-чистокръвни българи от тези, които са на „пъпа“ на нашата страна. . .

Стана дума за Ницше. Далчев ме попита кои книги имам от него. Почти всичките — му отговорих на шег, като имах пред вид, че само две са издадени у нас, или само две съм забелязал на нашия книжен пазар — „Заратустра“ и „Антихрист“. Когато споменах втората, Далчев набърчи леко лицето си като човек, който застава изведнъж пред нещо неприятно и бързо го отминава. Той нищо не каза за тази книга, но от гримасата му, пък и от това, което и аз мислех за нея, можеше да се изрази приблизително следното: „Наистина, книгата е убийствена за християнството, но тя би била още по-съкрушителна, ако не беше толкова едностранчива със своята жестокост и така безогледно нападателна. Силната омраза към някого често ограничава и заслепява, така се увеличава в гонитбата, че с тази строго насочена последователност неусетно оголваме и ние слабите си места. Получава се нещо подобно на онзи писател, който се старае да бъде изчерпателен по своя предмет, а в действителност с увлечението да напише повече страници, изчерпва себе си. Така че стрелата, вместо да улучи целта, минава над нея или встрани. Не е много ефикасна тази огромност — да обвиниш някого в хиляди грехове, макар и да ги има. Би трябвало да се заговори с една солидарност над поваления враг, за да бъде по-заслужена победата. Налага се да се прояви и милост към него, признаване и на положителните му черти, за да бъде затвърдена тя.“

Запитах го за първата книга:

— В предговора си към „Заратустра“ Николай Райнов споменава за някой си преводач, който съветвал да се превежда тази книга десет години. Необходимо ли е това?

Далчев малко иронично ми отговори:

— Този преводач или който и да е, навярно е бил много подведен от самохвалството на Ницше, който заявява, че: „един Гьоте, един Шекспир и Данте не биха могли да дишат в разредените висини на тази книга“. Това е само хвалете ме уста, защото по общата преценка на големите авторитетни критици, пък и по моя, макар тя да е много скромна спрямо тях, тя е една от слабите му книги, да не казвам най-слабата. Ницше я е написал в библейски дух. Искан е да напише едно ново евангелие за неговия свръхчовек, а обикновения човек е смятал за животин, вързано с въже за него — въже над бездна. Великото у човека било мост, а не цел. Той слабо е познавал историята и съвременността и не е виждал истинските нейни свръхчовеци, които създават цивилизацията. Неговият свръхчовек е призрачен и живее само в неговите зодиаки: „Обичам ония, които се жертвуват за земята, за да стане земята донякога на свръхчовека.“ И той здраво се държи за буквата и за словото и си играе като на въже с него. В Библията се твърди, че в началото е словото, а пък Христос заявява, че Земя и Небе ще минат, но думите му не минават. Известно е, че който не може да върши работа, както трябва, той много приказва, а Ницше повече от другите. И аз съм уверен, че той не е знаел какво иска с тези негови безкрайни изисквания към човека, който: „трябва да има хаос в себе си, за да може да роди танцуваща звезда. Казвам ви: вие имате още хаос в себе си.“ Той би трябвало да чуе по-добре епископ Майершрос на вселенския събор във Ватикана, който с голямо свободомислие е заявил: „Буквата всякога убива“, а Ницше, освен че болестта му е съкратила живота, не по-малко го е съкратила и тази „буква“. Далчев накрая свърши с това заключение: „И все пак Ницше е голям жонгльор на словото, по-голям от твоя Ст. Цвайг.“

Помолих го веднъж да се обади за мене във варненското издателство. Имах намерение да изпратя там един свой сборник. Известно ми беше, че каквито и достойнства да има един ръкопис, без ходатайство от страна на известен и познат на тях писател ще се отнесат с пълно нехайство. Известно ми беше също, че там го познават добре и може да му се чуе думата. Но той, вместо да ми обясни от своя страна, че въпреки всичко неговото име там няма да ми помогне, защото има нещо по-силно от авторитета му, без да ме погледне и както се беше замислил навярно върху тази безпомощност някак си виновно умолително тихо отговори сякаш на предмета, на който беше спрял погледа си: „Завистчийчета са!“

Не завистници, а завистчийчета. Така мило го каза Далчев, като да виждаше пред себе си шарени и писани човечета. Той искаше да ги извини с това омаловажаване, а също и да обере срама им. И тук той беше с по-верен израз подготвен, отколкото аз бих го дал, макар да ми бяха познати не по-малко добре от него, сякаш сам той е страдал от тях, връщайки безогледно ръкописите му, и не е бил редактор на някои, които сега са в това издателство.

И все пак отвратителното положение, което усетих от тази кратка характеристика на Далчев, ме накара да почувствувам и една лекота и извинение пред себе си, макар в този момент да ми засъхна гърлото.

Очилата, тези коректори на нарушеното зрение на човека, променят физиономията му. Смятат ги за символ на ученост, както оголялата глава за умна, но те са често и като утешение за по-безболезнено носене на един недъг.

На няколко пъти се канех да говоря с Далчев за очилата, тези благодетели, и дали наистина с тях е сънувал хубави сънища, но не се решавах. Това, което беше написал за тях в едно свое стихотворение: „и за да виждам ясно сънищата, аз лягах си със очила“, е по-скоро един навик с тях и една благодарност, която им дължи още от младостта си. Затова използвах да да поговоря с него във връзка с тях, един страничен въпрос, като го запитах „Защо Гьоте не е могъл да търпи пред себе си хората с очила, от които е губил олимпийското си спокойствие и са му разваляли настроението?“

— Кой го знае? — отговори Далчев, като да се отнасяше за особнячеството на негов съсед. — Аз не мога да си представя Гьоте с очила. Не биха му приличали. Както знаеш, един здрав организъм не приема лесно лекарства и сурогати, а неговите очи, както и неговият ум. . . Той не е имал нужда от тях. Като лете той се е стряскал от уродите. Не е могъл да се помири с това, че в този хубав свят могат да съществуват и те. Нали го е разтресло като малък и се е разплакал, когато е видял един от тях на улицата. . .

Но какво щяхме да правим без очилата, без тези най-големи наши приятели, които никога не ни изменят? — Размазан свят, по-противен от този, който Гьоте е виждал в уродите. И все пак, хубаво нещо са очилата! Нека Олимпийецът се дразни от тях. Имал е късмет, че не е окъсал със зрението си, та да го питам така ли щеше да се афектира от тях?

— А как ли щеше да се чувства Шуберт, ако имаше това шастие или смелост да му се представи? — запитах Далчев. — Наистина щеше да бъде много мъчителна картина. Дали този най-голям негов почитател от композиторите, който е композирал стотици негови стихотворения, щеше да бъде удостоен с някакво внимание, за което толкова е жадувал, ако не се е съобразил с отношението на Гьоте към очилатите му посетители?

— О, ако е знаел! . . . С тази негова почит към този поет, като първата любов на един младеж и с това неприязнено отношение към очилатите, Шуберт съсем би се объркал. Скъмността и голямата почит вършат често големи поразни, и то за сметка на този, който ги има — отговори Далчев със съжаление.

Може би тогава той да си спомни за своите младини, когато се е смущавал от подигравките на съучениците си за солунския му диалект.

Този добър и деликатен човек, който можеше да си послужи с най-точната дума и израз за всяко свое силно преживяване, предпочиташе да го озвучи понякога с простонародни груби епитети. Смяташе ги като Толстой за по-ефектни и по-точни. Те бяха най-добрите му отдушници в недоволството от някого и бяха като мрачните спътници на неговата искреност и човечност; някаква форма на срамежливост според един негов афоризъм; нещо неразделно като цветето с корена, кокала и мършата със свежото месо, което се продава в гастронома.

Далчев обичаше тези епитети като по-сгъстени, като по-висши изразители на неприятното настроение от нещо или от някого. Със своята пресованост те играеха ролята на суперлативите при възхищението от прекрасното и изключителното. Те са забранени от благоприличното и официалната реч, но не и от искреността и точността. От тях макар и вътрешно гърдният кош на Далчев да не напращяваше като този на Камброн от прочутото последно каре при Ватерло, но те не бяха и по-малко убийствени.

И все пак циничната дума у него се модулира и преминава като през сурдинка. Гласът му я прави по-приемлива, не толкова ръбата и въпреки това тя е не по-малко унищожителна. Тя повече прониква и от грубото и прозвучаване през гърлото на някой пияница. Неговото „Проста-а-а!“ направи заглушава ушите. Отначало то се чува някак си гальовно, преминало през тесните отвори на съдържаността му, и изведнъж отскача и се разнася като през фуния и сякаш пригласят на възмущението му стотина тлъсти ругатни, изречени от хамалите на някогашния Солни пазар на ул. „Позитано“.

— Абе ние откога не сме се виждали с тебе? — запита ме Далчев със задоволство, когато седнахме до масата в приемната на новия му дом и ме покани да си взема от бомбониерата една руска карамела. За втори път от толкова дълго време го виждам в такова приятно настроение и с такъв хубав вид като тогава, когато бях за първи път на именния му ден и който вид толкова сполучливо е представен на една от известните му снимки. Не подозирах ни най-малко, че този му вид беше за мене едно прощално красиво сияние.

— Много отдавна — отговорих му със същото настроение, — почти дванадесет дълги месеца с всичките му там седмици, дни, нощи и часове!

На Далчев допадна това различаване на времето и по лицето му се разля приятна усмивка, от която сякаш наново просветнаха очилата му и каза:

— На тебе може да са се видели толкова дълги, но на нас с това местене, с неприятностите около него и изплашане на апартамента, годината мина много бързо. . . А ти как си?

— Добре съм.

— Добре си? . . . Но къде ти е доброто?

— Та нали съм в тази приятна обстановка на разговор с Вас и не съм болен — отговорих с такова безгрижие, като да представлявах наистина самото задоволство.

— Е, да, това, че се виждаме сега, е също добро, но по-доброто е, че сме здрави. Другото е маловажно. Но зависи и как се чувствуваш.

— Как се чувствуваш или как искаш да се чувствуваш. Може би Ви е известен случаят с болния султан, чийто лекар му казал, че ще оздравее, ако облече ризата на най-щастливия човек в царството си. След като го търсили из всичките му краища, намерили го, но той бил без риза.

— Хе, хе! . . . Откъде знаеш тази приказка? Много е „оптимистична“ и като че ли е истина.

— Но тя може да се потвърди като истина и с една друга, която съвсем не е приказка. Във Вашингтон се чувствувал най-добре един слепец, който продавал дребни стоки на минаващите край него по улицата, както нашите слепи — връзки, камъчета за запалки и др. Но за разлика от онзи този щастливец бил облечен.

— Да не излезе и с тебе така? — запита ме Далчев шеговито, като изгледа добре лицето ми и му се видя добро. Той имаше пред вид, че жена ми наскоро почина, че бях преместен на работа при тежки условия, че пиша десетки години, а издаването на написаното върви рачешки, и т. н.

— Е, по отношение на щастието все пак съм малко по-добре от тях, колкото и да си внушават тези диогеновци, че го имат в превъзходна степен. Може би съм по-добре от тях, защото не съм спял и имам риза на гърба си. . .

— Е, и това трябвало да бъде — каза утешително Далчев. — Но и при нас не е минало толкова леко, Младенов. Апартаментът още не е изплатен. Изведнъж ни предложиха да го закупим. Двадесет и две хиляди лева така лесно не се намират. Добре, че имаме десет хиляди, за да направим първата вноска. Шест хиляди струпахме отгук-оттам, децата теглиха заем, а за останалите — ще продадем колата. . . Пък и нямаме за апартамента документ за собственост.

— Шом е стигнало дотук, ще го получите. Колко Ви е хубав, и то на най-доброто място в столицата — сред парка и с югоизточно изложение!

— Да, хубав е, но коридорите му са широки. Хоро ли ще играем по тях? Направили са ги за двупосочно движение на коли. . . — и като се опомни, че много се разприказвахме за апартамента, изведнъж ме запита: — Та тебе за какво те преместиха в друго кино на работа?

— Знаете ли я тази: „Не се ли чукаш с мен на чашка, ще те чукаш с мойта прашка!“

Стана весело. Далчев ме запита:

— Чие производство е тази епиграма? Не съм я срещал из сатиричните сборници?

— От неприятности с интересни я написах, др. Далчев.

— Я гледай! . . Е, щом пишеш басни. . . Та имал си доста силни преживявания през годината, макар да не са били много добри. И все пак лошото подкрепя по свой начин доброто и хубавото.

— Затова не бива да се хленчи. Има и по-лоши случаи — усетихте ли земетресението?

— Не — отговори спокойно Далчев. — От нашия блок излизали навън, но къде да бягах? Най-добре е да запазиш спокойствие и да останеш там, където си.

— На рейсовата спирка едни хлапетии ученици се държаха неприлично, освен това започнаха да се подиграват с една възрастна селянка, а тя така се възмути и им каза: „Оно такива като тия докараа земнотресението! Господ и жежки камъни че почне да пуца отгоре!“ А те й се изсмяха подигравателно на глас и ѝ отговориха „Ти гледай да не паднат по главата ти!“

— Земята чувства нравственото като своята селянка. Бунтува се и тя като нея от човешките нередности — каза усмихнат Далчев.

Доиде неговата жена и каза, че е задушно, дори и в парка, макар да беше октомври. И все пак, когато реших ме да излезем да се поразшетаем из него, тя му напомни да се облече по-добре.

Сухите листа, паднали от дърветата, зашумяха под краката ни и чувствавахме, че ни оказват лека съпротива, като насрещното течение на плитки води. Преди тези листа са били по дърветата, обличали са ги, красели са ги и са им давали прохлада, а сега тези мили труженици, след като са паднали от тях, ние ги тъпчем като големи виновници. В поезията доста съчувствено се пише за участта им, но въпреки това вятърът и зимата ги довършват напълно. При тази мисъл човек не може да не усеща парене под краката си.

Далчев ме хвана под ръка, а на мене ми беше някак неудобно и затова лявата си ръка я държах като закачалка.

Казах му, че в този парк се чувствавам донякъде като на село, разбира се, без неговата атмосфера и сочност, без миризмата на тор, мученето на кравите и блеенето на овците; дрънкането на клопатарите. Така че този парк е само един далечен намек за селото, както един писател, който не увелича читателите с книгите си. Далчев, който веднага реагира на такива въпроси, ме запита:

— Рецитирах ли ти стихотворението за онзи, който отишъл да се вдъхновява в своето село, след като селендурът му неден, напуснал същото преди повече от двадесет години? Нужно му било да измъкне още нещо от изтощената му гръд, като онзи непрокопан син, който си пропилял имането в града. Но този поет искал да бозае от две майки, та отишъл да кокетира в родното си село, да се поголемее и да възнее това, което навремето не е направил.

— Не сте ми го рецитирали — отговорих, на което Далчев се учуди.

— Не може да бъде!

— Сигурен съм. Миналата година ми рецитирахте три стихотворения, от които, да си призная, не помня нито една дума, защото нямам вашата памет, но те не бяха сатирични, а лирични.

На Далчев все още му беше чудно, че не е направил това, и след малко започна също като тогава, плавно, монотонно, без запъване и напъване да рецитира въпросното стихотворение така както вървахме, с непринудеността на споделянето, която заместваше напълно патоса. Та то беше една много силна и хаплива епиграма, като да я беше написал Марциал. В момента забравих, че е съчинено от Далчев. Цялата тежест падна върху самото слово. И още неизречено

докрая, накара ни единодушно да се изсеем на глас. И този смях излезе най-добрият укор към използувача на собствените си първули. . .

Стигнахме до края на парка, където минава дървенишкият трамвай, но не се качих на него и се върнах да изпратя Далчев, след като той беше изпратил мене. Сприяхме се, където се кръсват алеите, и една по източна посока се отправя към неговия дом наблизо. Това спиране, за да се доизкажем, ми напомняше разговорите ни до вратата на стария му апартамент.

Не ми се искаше да се разделям с него, сякаш предчувствах, че това е последното ни виждане. Разговорът ни стана по-безгрижен и оживен на този кръстопът, както сладкият съм накрая. Той ни накара няколко пъти да се смеем на глас, както ние можехме, а смехът стига дотам, където и музиката не може. . .

Струваше ми се, че този приятен разговор в приятното време сред парка никога не би свършил, ако грубо не се намесваше времето. Далчев доста закъсня и трябваше най-после да си вземем наново довиждане, което фактически беше и моето сбогуване с него. . .

За смъртта му научих случайно, както тя самата беше за него, защото не бях го виждал скоро в такова добро настроение и здрав вид, с какъвто беше на последната ни среща в златната есен. Тогава се уговорихме да се разходим пак, ако продължи хубавото време, но то наскоро се развали и не се справи след това така, че да излезем наново. В новия апартамент той нямаше телефон, който можеше да уреди едно виждане в дома му или пък поне да науча, че е постъпил в болница. Пък и не се погрижих да го потърся по-сериозно, защото ми беше известно, че е зает и дори повече от преди във връзка с изплащане на апартамента му и затова не ми се искаше да го безпокоя и търпеливо бях решил да изчакам оправяне на времето, а това значеше — напролет.

Не помня да сме разговаряли за „вечната разбойница“, а след това последно виждане не предполагах, че тя наскоро ще връхлети на него. Далчев само я поетизираше и много не ѝ обръщаше внимание. Какво е тя? — един враг, който рано или късно идва да си отмъсти за това, че сме живели, и ни взема всичко с един замах.

В ковчеза видях не този, когото добре познавах. Очилата наистина променят образа, а аз в малко моменти съм го виждал без тях — когато ги е свалял да ги избърше или очите му да починат. Без тези кръгли стъкла светът за него щеше да мързюка. Тези малки прозорци той не възпя, а те бяха най-близките му и верни негови приятели. И все пак той косвено им изрази своята признателност, като споменава в едно стихотворение, че си е лягал с тях, за да сънува хубави сънища. Затова щеше да бъде добре те пак да са при него за вечния му сън.

Но и без тях Далчев беше хубав. Смъртта беше отнела само усмивката му. Отнемайки живота му, поне неяда беше му оставила. Тя щеше да му бъде последният другар в парка на мъртвите, след като докрай той щедро я раздаваше на хората.

В този момент се чувствавах съвсем изоставен.

Известно е, че Атанас Далчев нямаше много тесни връзки с Космоса, каквито би трябвало да има един поет като него. Чувствуваше, както Паскал, че го потиска и заплашва с неговата безграничност и с пустотата на студената нощ:

О, вечност, чужда си ми ти!
Какво, кажи ми сам ще правя
в пустинните ти самоти?

Веднъж му напомних за възторга на Камил Фламарийон пред Вселената, но той не искаше да чуе за него: „Остави го този Фламарийон! Много се е разнежил той с тази своя астрономия!“

Далчев навярно рядко се е заглеждал в небето през ясните нощи, може би от страх да не би като онзи зъл вятър то да му отнеме пламъка на свещта, поставена до малкия прозорец, както студеният човек отнема надеждата. Такъв беше и този Космос за него. И затова не се опитвах да зачеквам пред Далчев надземните въпроси, които много ме вълнуваха; дори и за цефеидите, тези километрични камъни на Вселената, които напомнят донякъде капризния му улычен фенер.

И затова веднъж ме учуди, когато сам зачекна въпроса за Космоса и за атома, като разкри едно много интересно свое разбиране, и то за да подкрепи пак старото си становище.

„Трябваше човешкият ум — каза той с известна заядливост — първо да разбере предразсъдъците си, да проникне дълбоко в тайните на природата и по-пряко в състава на този толкова нашумял до втръсване атом, за да премести една своя илюзия от една страна на друга, доказвайки, че на този космичен акумулатор ние дължим всичко — на този малък свят, а не на големия! И че без него строежът на Вселената би бил невъзможен, а Земята, тази единствена красавица, но прахулка в пространството, не би се движила с такава скорост в него и не би имала такъв живот, какъвто го знаем. Често съм си мислил, че тя, ако беше от някакъв друг състав, без тези вече добре познати атомни клетки, тя не би имала координация с другите космични тела и би пропаднала като тежък камък в дълбоки води някъде в това пространство като ненужна вещ, изхвърлена от неговия организъм или по-скоро от техния, като присадено сърце или, както сега го казват медиците, трансплантирано...“

Но макар физиците, от друга страна, да извършиха най-решителния, най-революционния пробив в този малък свят, те пак не можах да отворят онази пролука към абсолютното нищо. Там, където природата не може да манкира, да трансформира и да запълва, и откъдето да долети ехото на нейната предвечна тайна. Но и след този пробив не се получи тази празнина. Там се появиха други пълноти, други превращения, както и радиотелескопите не можаха да направят това в безкрайното студено пространство, стигайки до точки, отдалечени от нас на десет и двадесет милиарда светлинни години; не се видя в края на краищата тази пролука, тази последна пролука, която са видели Данте и Вергилий, излизайки от ада.

Неизчерпаемите резерви на природата застават винаги пред нас и ни опровергават. Световите си остават химери, пространството също, а нашият живот — упадъчно явление на Вселената...“

Какво искаше да каже с това Далчев? Не ми беше тогава много ясно, а и не го помолих да се доизясни защо мисли така? И по-добре, защото щеше да ме помисли навярно за невеж, след като с такъв свойствен тон се изрази. По-късно можах да стигна до тази предполагаема представа. Нима възходът на живота се намира само в горящите до бяло звезди, а не когато започнат да създават живот при изстиването си. Според това вярване, близо до будистката мъдрост, животът е някакъв сурогат, както алкохолът от плодовете. А геологичните епохи се дължат именно на това упадане, на това „гниене“ на природата?...

На една скамейка в парка, както бяхме седнали и преглеждахме двата седмични вестника, спрехме за момент четенето и ги разменихме, а с това си казахме и мнението за смъртта на тази забележителна личност, за която пишеше подробно на първите им страници. След това Далчев се наведе към мене и ми прошепна: „Най-добре е да си отиде човек без никакви славословия. Никой нищо да не знае за него... никой!, както никой не е знаел преди той да се роди!“ Тези думи, казани толкова тихо близо до ухото ми, сякаш прогърмяха в него.

ФРАНЦИЯ

„MAGAZINE LITTERAIRE“, месечно списание,
бр. 200, ноември 1983, Париж

„Магазин литерер“ е едно от сравнително новите френски периодични издания, което чувствава неотдавна двестотния си брой. Той бе посветен на един крупен проблем от нашата съвременност: криза на обществените науки: политическа икономика и история, етнология и лингвистика, социология и религия. Главният редактор на изданието Жан-Жак Брошие, изтъкнат писател и журналист, участва активно в списването на „Магазин литерер“, в което ръководи литературната рубрика „Кроник дю каприкорн“. Горещ почитател на Жан-Пол Сартър, Брошие му посвещава в този „юбилеен“ брой интересен „подлистник“, с който представя двата тома (издание на „Галимар“) на посмъртния Сартър труд „Писма до Кастор и до неколцина други“. „За хората от моето поколение — пише Брошие, — възпитани в сартърска атмосфера, това, което авторът на „Битие и небитие“ казваше, мислеше, важеше за нас преди всичко друго, тъй като Сартър беше за нас писател, философ, моралист, човек на театъра, автор на манифести...“

В писмата на Сартър виждаме всекидневния човек, загрижен за бельото си, за цигарите си, за книгите, които иска да чете, загрижен за това, което *той* и за онова, което *тя* (тук се визира Симон дьо Бовоар) пише, вълнува се и за това, какво мисли Жан Полан или Брис Парен (видни сътрудници на сп. „Нувел Ревю Франсез“) за успеха на пиесите и романите му. Сартър е представен не като графман, както някои злонамерени автори разпространяват охотно, а като писател, който пише с лекотата, с която диша, като си служи едновременно с всички регистри на писането — записки, писма, романи, философия, изграждайки в 200 страници от една случка, от едно произшествие, от една подробност, цяла теория за преходността (temporalité) или за прочутата разлика, развита в съчинението „Битие и небитие“, между „мотивите“ и „подтиците“ (mobiles) на един акт. Разбираме по този начин, пояснява Брошие, защо Сартърската философия е имала такава стойност, защо при Сартър думата феноменология придобива целия свой смисъл, като писателят извежда винаги от реалното, най-

достъпното, разбираемото, затова и Арон (Раймонд), говорейки за Сартър, подчертаваше тази негова изключителна способност да изобретява концепти (inventer des concepts).

Като четем писмата до Кастор и до други адресанти, виждаме по един почти единствен маниер страстта — шизофренична или параноична според темпераментите, — която овладява или движи един писател... Когато Сартър пише „Думите“, казва Брошие, влагайки в писането целия свой талант, имаме впечатлението за една постройка, която прави, за изграждане в система на своето детство и посредством него — на всички детства. Независимо дали говори за детето Бодлер, за детето Жене или за детето Сартър. Единствени без съмнение са различните обстоятелства, но охото на анализатора, строежът на думите, гледището са същите. Когато Жан-Пол Сартър пише на Симон дьо Бовоар, нищо не струва повече от тази красива интелектуална постройка, или по-скоро проблемът е известен. Една биография положително се създава, но става по спонтанен начин без нарочна мисъл за това.

Тези писма, несвързани, с пропуски и липсващи места (притежателите им не са искали да ги дадат за обнародване), съставляват в своята цялост един вид паметник. Сартър е успял в това, което Андре Жид е изгубил. Знае се например, разказва Жан-Жак Брошие, че Мадлен Жид, съпругата на писателя, в пристъп на ревност, когато той заминал за Англия заедно с младия си колега Марк Алегре, изгаря всички писма, които Жид ѝ изпратил. Изведнъж цялото творчество на Жид, казва Брошие, се оказа ослепено (според стрикцията израз на френския автор) и никога не се възстановява от загубата, съставляваща неделна част от това, което писателят бе създал, същественото, може би.

Сартър също придава значителна стойност на писмата, които пише на Симон дьо Бовоар. Тя от своя страна, без да последва примера на Мадлен Жид, ги е съхранила и публикувала без никаква цензура, което ѝ прави чест.

Сред обилния и интересен журналистически материал, който пълни значителна част от 150-те страници на ноемврийския брой на „Магазин литерер“, не един и два са очерците, които предлагат най-любопитно четиво, но особено спира вниманието ни критическият очерк на Рьоне Таверине озаглавен

„Истинска история“, посветен на репортажа на познатата френска журналистка Доминик Дезанти, известна прогресивна интелектуалка, озглавен според наслова на съчинението ѝ „Ключовете на Елза Арагон-Триоле“ (издание на „Рамзе“, 1983). Критикът Рьоне Таверние, основател в периода на Съпротивата на известното периодично издание „Фонтен“, резюмира така своя очерк: „Анализ на една от най-прочутите двойки на века: Елза Триоле и Арагон. Безподобна двойка, често раздразнителна със своите скрити съучастия, гръмки караници и мистериозни драми. В житейското описание на бащата на Елза, адвокатът Юрий Казан, израелит по произход, се срещат познати и прочути имена: Борис Пастернак, Роман Якобсон, бъдещият изтъкнат езиковед, и особено — Владимир Маяковский, с три години по-възрастен от Елза и с две години по-млад от сестра ѝ Лиля. Според разказа на Дезанти Елза напуска Русия, за да се омъжи за Андре Триоле, който не е бил поет. След преходни приключения (с писателя Марк Шадури, французин) и пътувания (до остров Таити) Елза хваща перото и написва „Камуфлаж“ на руски език с помощта на Исак Бабел. Нейният начин на мислене не се подчинява на обратите на руския език. В Париж Елза среща Арагон и се свързва с него, както ни уведомява Пиер Декс в биографичната си книга за писателя. Според Пиер Декс, който работи дълго време в тясно сътрудничество като главен редактор на водения от Арагон седмичник „Ле летр франсез“, Елза Триоле е уприжила решително влияние върху чувствителността, вкусовете, ориентацията и дълбоката личност на писателя. През тази 1928 г., когато Елза публикува „Камуфлаж“, истински пролог към самоубийство, пише критикът Таверние, Арагон скъсва с Нанси Кюнард след опит да се самоубие във Венеция. Дватама „десперадос“ („отчаяни“), които не са се отказали да покорят света, се запознават на 1 ноември в бар „Купола“... Доминик Дезанти е имала право да припомни, казва Таверние, отгде идват Елза и Луи (Арагон) и това двойно обяснение оправдава, потвърждава анализа за двойката, която ще стане една от най-прочутите на века до там, че произведенията им да излизат *кредитом*, с цел завинати да бъдат слети имената им на творци. И това не е само от желание за сила, но е и свидетелство за двойно спасение. Спасена за живот от един измежду най-блестящите мъже на времето, Елза Триоле

ще бъде нещо повече от негова вдъхновителка; негов гръбначен стълб. Когато тя изчезне, Арагон ще бъде само един фантом.

Като разглежда по-нататък труда на Доминик Дезанти, Рьоне Таверние пише, че по-голямата част от него е посветена на функционирането (fonctionnement) на двойката. Разрив с Андре Брьотон, преминаване към реализма, приседияване към комунизма, журналистическа дейност, връщане към романа през 1934 г., участие в интернационалната борба против фашизма. Всички тези „моменти“ от живота на Арагон са също така познати, както и моментът, когато от 1940 до 1945 г. Арагон е певецът на Съпротивата, „национален поет“, диригентът на френската антинацистка интелигенция. Онова, което е по-малко познато и по-малко известно, е участието на Елза в тази ангажираност... Нека не забравяме, че Елза е имала куража да овладее френския език до степен да го подчини на своите литературни цели, за да стане френска романистка.

Любопитно е да прибавим в заключение на настоящата кратка хроника интересния очерк на проф. Пиер Тюилле, озглавен „Изкушението на биологята“, който списанието помества под следната забележка: „Общественият науки имат много да научат от биологическите науки. Но не забравяйте култа на трудностите и на империализма на социобиологията...“ Общественият науки, казва в една своя статия философът Жак-Тусен Дезанти, заемат териториите на философията. Но на философите остават огромни експериментални полета: в реалността и думите на другите...

С особен интерес се четат и страниците на 96 мислители, интелектуалици и изследователи, които имат лично място в съвременните обществени науки и които списанието представя на читателите с кратки бележки за творчеството им в разнородните браншове на съвременното знание. Между изтъкнатите научни представители са и нашите съотечественици, които работят в чужбина, предимно във Франция, където заемат съществени постове в университетската йерархия като преподаватели и титуловани професори — Юлия Кръстева и Цветан Тодоров, и двамата автори на солидни научни трудове в областта на модерното езикознание и на литературната наука, получили висока оценка от критиката в досегашната научна проблематика.

Н. Д.

„КАТО ТЪНКА ВЕЗНА“ от ИВАН СПАСОВ
С., изд. „Български писател“, 1983. 204 с.

Приносът на нашите поетеси е твърде значителен, за да бъде подминат без внимание или със снизхождение от критиката, пък и от цялата ни литературна наука. И все пак книги като горната заслужават по-специален интерес, дори и само за стремежа на критика „да загребее“ повече от духовното богатство на съвременната ни лирика, сътворявана от поетеси, да представи по-цялостно своеобразието на нейния свят.

Наистина това не е монография, която ни дава тенденциите, стилового многообразие, индивидуалните поетски и други литературоведски измерения на съвременната ни поезия, дело на жени. Но „Като тънка везна“ ни поднася галерия от литературно-критически портрети, някои от които по дължата и дълбочина на анализа граничат със синтетичния очерк за даденото индивидуално творчество. Авторът е сред майсторите на литературно-критическия портрет — един твърде разпространен жанр в съвременната ни литературно-критическа книжнина. Нещо повече, в тази книга той се представя откъм най-добрата си страна в жанра. Дванадесетте портрета, поместени тук, са изчистени от напоса на псевдокритическото многословие, от което страдаха някои от предишните му работи и който удавяше оригиналните му прозрения в поток от думи.

Може би това се дължи на факта, че тази книга е била за него, както сам авторът споделя, „нова школа, друг опит, различен критерий, необходимост от неподозирана вътрешна критическа нагласа“ (с. 5). Несъмнено тази нова литературно-критическа ситуация, в която се е поставил Спасов, е изиграла ролята си, но според мене основната причина е друга — зрелостта на критика и свързаната с нея повишена самовзискателност, в която ни убеждават последните му книги.

Главното постижение на книгата е в това, че на Спасов се е удало да улови и изтълкува индивидуално-своеобразието за всяка поетеса и да го изложи в своя литературно-критически портрет както в аналитично-разгърнат вид, така и в някои синтетични обобщения. Силата на Блага Димитрова като творец той вижда в това тя „да иска светлина и за най-тъмното в живота ни; да търси яснота и за най-отдаденото от възможностите ни“

(с. 14). Като читател той е покорен от „респектираща искреност, покоряваща изповедност, насърчаваща честност, увличаща вялбеност“ у героинята на Ваня Петкова.

В поезията на Лиана Даскалова критикът е забелязал умението на поетесата да ни кара да бъдем „към всичко строго справедливи“ (с. 60). А трудно можем да си представим друго изискване, така актуално днес, отговарящо на социално-нравствените потребности на обществото ни на съвременния етап от развитието му. Когато критико-терминологическия речник му се стори твърде беден, за да изрази творческата индивидуалност на поетесата или своеобразието на нейната лирическа героиня, Спасов се обръща към образното слово, за да потърси там по-адекватни средства. Така за лирическата героиня на Петя Йорданова той ще запише, че тя „носи в душата си светлина и доброта, наследени от земята и хората“ (с. 133).

Когато говори за поезията на Лилия Стефанова, авторът не пропуска съществено уточнение за особена функционална функция на мотива за „простите радости“ в нейното творчество. Те не са „приравнени към баналното поминуване и нямат онзи обикновен битов приоритет, с какъвто се утешават и даже се гордеят някои от по-младите поетеси. За да дойдат тези „прости радости“, трябва да се мине през тежките изпитания на всекидневното и на породените от него трудности“ (с. 88).

На пръв поглед твърде банално, но важно за определяне на творческата физиономия на поетесата Людмила Исаева е наблюдението на критика, че нейната творческа смелост се проявява в дързостта да „изнася на простор и да ни прави съпричастни с действителни емоционални състояния, а не да ги замества, да ги селектира и да ги нагажда според изискванията на случая“ (с. 105).

В някои от по-крупните си портрети и най-вече в този за Станка Пенчева („Дреха от пламък“) Иван Спасов стига до обобщения, надхвърлящи по значимост рамките на даденото индивидуално творчество и разкриващи своеобразието на дадената поетеса чрез приноса ѝ в изграждане обобщен образ на българката-интелектуалка. В това отношение красноречиво е казаното във връзка с „Двудеиствие“ на Станка Пенчева: „Едва ли може да има по-вярна характеристика за участието на всички български поетеси и белетристи. Те не произхождат от знатен род,

зад гърбовете им не стоят графове и барони, в наследство не са получили замъци, дворци, имения. Техният престол е трудовият делиник, радостта им е шетията на мравката и веселото на шурца" (с. 186).

Ще отбележа още един приносен момент в творчеството на Станка Пенчева, валиден за съвременната ни литература и основателно акцентираният от автора. Става дума за задълбочаване на *социалистическия хуманизъм* (курс. м., Г. Г.), постигнат от талантливата поетеса в книгата ѝ „Без свидетели“, в която по външното наблюдение на Спасов „борбеността става по-умна, по-деликатна, по-съществена, по-убедителна, по-резултатна“ (с. 194). Става дума за борбеността като характерна черта на нашия хуманизъм, придаваща му действителност и наистаятелност.

Иван Спасов ни предупреждава в кратката си уводна бележка, че тази му книга е плод на предварителна критическа „избираемост“. Критицизмът на автора проличава и в самите портрети. Наистина главната му цел в тях е била да открие и утвърди индивидуалноценното, но това не му е попречило да изрази и несъгласията си, да поспори с авторките, да аргументира друго разбиране от това на авторките по един или друг въпрос. Той спори с Блага Димитрова, не подминава липсата на чувство за мярка у Вана Петкова, проявите на версификаторство, на самоцелно стихосъчинителство у Надя Кехлибарева не убягват от погледа му и пр. Наистина в разкриване слабостите на една или друга поетеса Спасов проявява понякога „кавалерски такт“, но мисля, че възискателността би била по-добре посрещната и от самите авторки, защото би им била от по-голяма полза.

Там, където той е еднакво проникнателен за ценното и слабостите на дадена поетеса, неговите портрети са най-релефни, прецизни, верни не само като интерпретация, а и като оценка на едно творчество. Такива са портретите му за Надя Кехлибарева и Първолета Проконова, поетеси, чието творчество не е в центъра на критическото внимание, което придава още по-голяма цена на двата портрета на Спасов за тях („Многоцветен дом“ и „Очи на дъждовете“). Говорейки за камерната ограниченост на поетическия свят на Кехлибарева, непритежаваща особена „философска дълбочина“, Спасов изтъква съвременно неговото богатство на „пътят, вкус, пластика“ (с. 120), на релефност в изображението, на лирическа наситеност и пр.

В работата си за Първолета Проконова критикът отправя един справедлив укор: „Ние все още не сме се научили грижливо да събираме шедрите и пълноценни зърна от всеки литературен клас“ (с. 150). В лириката и в поведението на тази поетеса той е основание вижда проява на „скромно, ала благоговейно всеотдаване на лириката, която се ражда спонтанно и която не търси шумните пътища на признанието и на прославата“ (с. 150—

151). И още: „Това е лирика, в която философията е заключена в способността да виждаш мъдрото в хармонията, а не в мъдруването“ (с. 156).

Иван Спасов е включил в орбитата на литературнокритическото си внимание и две поетеси от по-младото поколение: Екатерина Йосифова и Рада Александрова. За първата той ще повтори на няколко места, че тя се намира още в процес на „оформяне“, на „избистряне“, но с основание вижда в „нестройността“ и не само недостатък, а израз и на динамичен характер. Това го кара, както и спрямо Блага Димитрова, да не придава на несъгласията и неприемането си абсолютен характер, да не прави от тях „присъда от последна критическа инстанция“, а да се уговаря: „Неприемливо и необичайно за мен и от мое гледище, но вероятно съвсем естествено за естетическото и за стилистичното разбиране на поетесата“ (с. 54). Впрочем тук мимоходом Спасов докосва един от най-шкотливите проблеми на литературнокритическата оценка (курс. м., Г. Г.), която е еднакво застрашена и от релативизма (всичко може да бъде оценено и като хубаво, и като лошо), и от догматичната нетърпимост на един единствен литературнокритически вкус.

И при Рада Александрова той се стреми да запази обективността на подхода си. Той изповядва, че изпитва „носталгия към тая емоционално-пластическа дарба на Рада Александрова, която не се повтори в този вид“ (с. 165), както я виждаме в дебютната книга на поетесата — „Златните момичета“, но забелязва и придобитото в „Невъзможно заство“, „Коприва“ и „За близкия човек“: „синтетичната организация на мисли, емоции, внушения и въздействия чрез прекия изказ, чрез асоциативната му сила или чрез добре намечения и органичен художествен детайл, който понякога съдържа смисъла на цялото естетическо усилие“ (с. 178).

Като критик Иван Спасов, както сам признава, проявява „уклон“ към изследване съдържанието на литературната творба. Заради „напрежението на идеи, мисли, преживявания, тревоги, радости, питания и отговори“ (с. 143) той е склонен да прости „претрупания израз“ или „незакованата художествена мисъл“. Иван Спасов подлага съдържанието на твърде проникателен анализ, размишлява върху повдигнатите от поетесата проблеми, преценява художествената им трактовка, съгласява се или спори с авторката, прави проверка на нейната „тънка везна“ със собствената си „критическа везна“. И все пак портретите му биха спечелили, ако на анализ и препенка бе подложено и стиховото майсторство на поетесите. А за него авторът или не обелва дума, или се задоволява с отделни, макар и верни констатации, като тази за „нестройни композиции“ у Йосифова, „разговорен, непринуден, предпазен от надутостта на фразеологията и от имитацията на дълбокомислие-то“ (с. 72) за стила на Лиана Даскалова, при-

състието на „разговорно, споделящо и събеседническо в стила“ (с. 93) на Лилияна Стефанова и други, съсъем плахи погледи към стиховото майсторство на отделните поетеси.

В „Жестоките два часа“ Спасов ни дава възможност за миг да хвърлим любопитен поглед и към собствената му критическа „лаборатория“, за навика му да чете веднага новонабраните книги с бележки по полето им, изразяващи първите му реакции, а след това да препрочи, сверявайки първите си впечатления с по-късните си повторни, по-хладни прочити. В повечето случаи по-късните прочити потвърждават началните му преценки, което говори за верния усет на критика. Има естествено и случаи, когато той коригира първоначалното си мнение и преценка. Колкото и да са нежелателни, допускат се и грешки. Възприятието и правилната интерпретация и оценка на един индивидуален творчески свят понякога ни се удава не изведнъж, налага ни се да минем и през етапа на преоценката на собствената си оценка и интерпретация. Разбира се, тя невинаги е цялостна, по-често трудно ни се удават отделни страни и особености в творческата индивидуалност на даден автор.

Направените бележки в никакъв случай и смисъл не омаляваважат стойността на „Като тънка везна“ от Иван Спасов за изграждане на една по-пълна портретна характеристика на лирическото творчество на съвременните ни поетеси, а по този начин — и на цялата ни съвременна поезия, която, пак ще повторя, е немислима без значимото присъствие на талантливите ни лирички.

Георги Гетов

„ТВОРЕЦЪТ И НЕГОВИЯТ ДВОЙНИК. ПРОБЛЕМИ НА ТВОРЧЕСКАТА ЛИЧНОСТ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ XIX—XX В.“ ОТ ЛЮДМИЛА ГРИГОРОВА
С., „Наука и изкуство“, 1983. 164 с.

Теоретическото и практическото значение на монографията, която изследва творческото самосъзнание и взаимоотношенията художник—общество, е много голямо, защото в условията на развитото социалистическо общество статутът на творческата личност придобива особена тежест. Днес да си творец означава да се нагърбиш с огромна отговорност за всяка изречена от теб дума, да отстояваш съзнателно позицията, която си избрал. Все повече и повече самосъзнанието на писателя определя границите на художественото вънушение, което постига творбата. В сложните взаимоотношения между героите в драматичния сблъсък на идеи се отразява личността на творца, неговият мироглед, неговото отношение към най-важните проблеми на нашето време. В този смисъл историческият преглед на развитието на темата за

„творческата личност и творчеството като обект на литературно претворяване“ ни дава възможност не просто за сравнение, а за съпоставителни изводи, отнасящи се до обективните тенденции на епохата, в която живеем, до еволюцията на хуманистичния светоглед.

В книгата си „Творецът и неговият двойник“ Людмила Григорова повежда читателя именно към такъв тип размисъл — авторката чудесно познава литературния материал, който привежда, тя свободно борави с художествени факти, извлечени от опита на три велики западноевропейски литератури (френската, немската и английската) в един сравнително продължителен период от време — началото на XIX до средата на XX в. Изследването включва някои от най-сложните явления, от най-противоречивите течения в историята на изкуството след Великата френска революция — за да достигне до търсените изводи. Григорова трябва да обясни специфичното за романтичната визия за света, да открие в романтичния феномен онези предпоставки, които обуславят многообразието от модернистични концепции, да свърже естетическото кredo с отношението на творците към обществено-политическите преобразования, да очертае най-съществените особености, които противоставят реалистичното творчество срещу субективизма на -измите. Този подход изисква не само да се познава в детайли творчеството на видните западноевропейски творци, но също така в единичното да се открива особеното и общото, да се пресява стриктно несъщественото, конюнктурното, за да се създаде явна цялостна картина, да се получи обобщен тип творец, който напълно да отговаря на същинския си исторически „двойник“. Много трудно е да се изведат такива модели, защото всяко течение, всяко литературно поколение има своя специфика, свои „отклонения“ от манифестната догма. Често пъти големите творци въобще не се побират в рамките на определен творчески метод, а дори и онези, които теоретически се опитват сяпало да следват предписанията, в художествената си практика също се оказват далеч от намеренията. Конкретният литературен живот винаги е по-богат от теоретическите постулати — и затова е необходимо особено внимание, когато въз основа на конкретни литературни факти се правят опити да се достигне до обобщение.

Интересът на творца към самия себе си и към собствената творба има много измерения. Преди всичко това е закономерното любопитство на човека да проникне в своята същност, да разбере по какви тайнствени пътища в съзнанието му оживяват образи и идеи и доколко тези „странни“ видения са плод на личен опит. Следва, разбира се, по-широкото поставяне на същия въпрос, вече в контекста на кръга обществени отношения на индивида. Людмила Григорова си поставя трудната задача да проследи усложняването на въпросите и отговорите, да докаже причини-

ните за един или друг тип реактивност. Неслучайно авторката започва изследването си с внимателен анализ на романтичния модел „самосъзнание“ — без съмнение именно романтиците изведат като „доминираща тема“ „вътрешния мир на художника“, като му придават измеренията на един съвършен, идеален свят. И все пак това самочувствие не се създава скокообразно, то не идва изведнъж — затова не мога да се съглася с всички изводи в краткото историческо въведение на Григорова. Още в митологическите сказания е заложена идеята за „обожествяването“ на поета — да си припомним мита за Орфей и неговата жизненост през вековете, да си припомним и своеобразния култ към съзбата на мислителите и творци като Сократ, Платон, Сафо и пр. А що се отнася до самосъзнанието на ренесансовия творец, достатъчно е да прочетем отново знаменитите „Мемоари“ на Бенвенуто Челлини, за да открием в тях „предромантични“ повеси — Челлини не е само „разбойник“, епигуреец, той е и художник с определено високо мнение за своето изкуство — при това в „Мемоарите“ си успява да изрази именно конфликта между творца и обществото, и то със средства, доста близки до тези на типичните романтици. Определено съзнание за своето „избранничество“ имат и творците от времето на класицизма и просвещението. Едва ли без такова съзнание Буало би написал своето „Поетическо изкуство“, едва ли Волтер би се превърнал в една от най-известните фигури на своя век. Особено значение за процъфтяването на романтичните визии за мисията на творца има и т. нар. „либертенска литература“ във Франция, чийто най-известни представители — маркиз дьо Сад, Казот, Рестиф дьо ла Бретон и др. — също демонстрират високо, често пъти дори отблъскващо самочувствие на индивиди, издигнали се над обществото.

Людмила Григорова разглежда пространно и със завидна ерудиция творбите на немските романтици и търси в тях най-характерното, определящото за отношенияето им към творческият акт, към творческата личност. Тук закономерно авторката въвежда темата за „двойничеството“ — тема, която дава възможност да се открият и обосновават исторически противоречията в романтичния светоглед. Особено интересен е анализът на Хофмановите романи и новели, в които „безумието на художниците... е по-скоро една социална метафора, противопоставена на „здравия“ разум на еснафа“. Григорова вярно посочва възвеличаването на това „безумие“, свързането му с възгледа за идеалния характер на изкуството, с фетишизирането на свободата. Но трудно ни е да се съгласим с въвеждането на вече преодоланото разделение: прогресивен и реакционен романтизъм. Вярно е, че у творци като Юго, Байрон, Шели прославата на творческото начало върви успоредно с утвърждаването на революцион-

ното действие, но да наречем Новалис, Шелинг, Хофман творци-реакционери нямаме право, защото творчеството им реално служи на прогреса в изкуството. Тъй както Маркс и Енгелс откриха гениалните диалектически прозрения във философията на Хегел, така и поколения творци ще се вдъхновяват от сложните, противоречиви, но дълбоко хуманни послания на писатели като Хофман. Темата за „двойника“ ще премине в творчеството на колоси като Гогол, Достоевски, за да ни помогне да проникнем в дълбините на човешкия характер, да осъзнаем цялата противоречивост на личната и обществената изява на индивида. Правилно Григорова посочва конкретни мирогледни слабости на Йенския кръг, но художествените прозрения на писателите от него също допринасят за обогатяването и усложняването на „естетиката на реализма“. Вековната борба между реализма и антиреализма (грубо казано) в историята на изкуството не е само еднозначно противопоставяне, но и взаимопропикване — и именно в това е силата на голямото реалистично изкуство. То се противопоставя на всички антихуманни теории, на всички елитарни излитания, но приема мъдро художествените открития и на най-върлите си противници, когато намира в тях онова, което може да обогати самосъзнанието на творческата личност.

При осмислянето на усъвършенствуваната от символистите „елитарна теория за изкуството“ трябва да държим сметка и за нейната историческа обусловеност. Григорова вярно посочва, че „разочарованите от буржоазните порядки“ писатели са се опитали да се барикадират в своите „кули от слонова кост“, че те прокламират високо принципа „на всеобщото отчуждение и асоциалността“, но, струва ми се, че все пак трябва да се отчете своеобразието на тяхната борба не просто против еснафите и публиката, а против социалните институции на държавата. Неслучайно една Франция не познава време с повече пронеси срещу художествени творци, отколкото през втората половина на XIX в. Именно тези антисоциални, отчуждени, екаденствуващи индивиди се оказват крайно неудобни за властта — един след друг пред съда ще излязат Готие, Флобер, Бодлер, Верлен, Д'Оривили. . . Според критика Гюстава Бурден „Цветя на злото“ е „свърталище, отворено за всички безумия на духа. . .“. Бодлер гордо се противопоставя на този фалшив морал, „който е способен да създава конспиратори, дори в тъй уравновесените редици на мечтателите“. Вярно е, че отрицанието на обществения ред и морал, отсъствието на модел за „нов и по-надежден“ води до песимизъм, но мнозина от големите критически реалисти също достигат до крайно песимистични изводи за бъдещето на човешкия род. В това отношение вече проблемът за самосъзнанието придобива особено значение — защото съмосъзнанието има значе-

ние за читателя дотолкова, доколкото е свързано с творческото послание. Ако изводите от личния опит отвеждат към „апокалиптичен“ песимизъм, то естествено трябва да потърсим и онези „възпитателни“ моменти в цикъла на самопознанието, които са тласкали индивида към безветрието. Това ни отвежда към „обратната връзка“ — с каква подготовка, с каква мирогледна основа подхожда читателят към определен художествен факт. Още по-сложен е проблемът за творческата приемственост: как творците подхождат към опита на предходните си, каква възприемат от този опит. Много от модернистичните течения на XX в. например приемат за свой предтеча Стефан Маларме: и „новоромантикът“ Валери, и сюрреалистът Бретон вярват, че са разшифровали посланията на „принца на поетите“. Но трагичната изповед на „едно дете на века“, че Книгата е невъзможна, а величието на духа се състои в неуловимия порив към нея, остава неразбрана.

Монте разсъждения почиват на конкретен материал от книгата на Григорова — тя е интересно и с усет за сложността разкрива картината на противоречията на парнасици и символисти, много точно анализира човешката и творческата трагедия на писателите като Стефан Георге и Оскар Уайлд. Нейният прочит на романа „Портретът на Дориан Грей“ с оглед на задачите, които си поставя в изследването, е и своеобразен синтез на модерния възглед за мисията на твореца, и вярна присъда над идейните колебания на писатели, които, следвайки непогрешимия си художествен усет, сами доказват погрешността на елитарните си тези, като остават в произведенятия си докрай верни на житейската правда.

Втората част на книгата е посветена на откритията, характерни за реалистичната литература — развенчаването на мита за твореца-избранник, съзнанието „за изключителната отговорност на изкуството и на художника пред вид значението им в борбата за едно по-справедливо обществено устройство“. Григорова точно приписва към постиженията на реализма шедьоврите на писатели като братя Гонкур, Емил Зола, тя подчертава именно уважението към традицията, разглежда реализма на XIX в. като „пряк и закономерен наследник на романтизма“ и същевременно разкрива онези силни новаторски художествени идеи, които ни карат да съдим големите реалисти от XIX в. като велики психолози, като гениални познавачи на човешката природа и на обществените движения. В романите на Стендал, Балзак, Зола Григорова проследява отношението към творческия акт, към личността на художника и доказва повишената социалност, проникновението, с което се анализира съдбата на твореца във враждебното му общество и опасностите, които го дебнат. Авторката успява да открие в най-значимите произведе-

ния онези идеи, които ще ни помогнат по-добре да си обясним еволюцията на художественото мислене, както и онези, исторически обусловени противоречия, които ще доведат до все по-ярко очертаващото се противопоставяне между „модернисти“ и „реалисти“. Последната глава от книгата звучи като обобщение (на по-високо ниво) на разгледачите преди това проблеми. Григорова прави това върху материал от романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“ — книга, която действително обобщава постиженията на западноевропейската художествена мисъл и открива нови кръгозори пред твореца-хуманист. В „Доктор Фаустус“ Ман с покъртителна сила разкрива социалните корени на фашизма, но той поставя и извънредно важния въпрос за отговорността на твореца, за неговата вина и за неговите задължения. Григорова пише: „Адриан Леверкиун — немският интелигент от началото на века, е фокус на тенденциите в буржоазното изкуство.“ Какъв път ще избере той, какви съблазни ще го преследват — отговорът на този въпрос ще ни помогне да открием възможните пътища пред западноевропейското изкуство — „чрез трагичния край на Адриан Леверкиун Томас Ман, както и на неговите велики предшественици (Балзак и Зола), доказва, че сухият рационализъм и интелектуализъм, елитарността отрязват пътя на изкуството до ония, за които то в същност е предназначено — за хората.“ Наистина Томас Ман гениално прозира, „че старият хуманизъм е вече изживян, и че прогресивното изкуство трябва да потърси друг път“. Именно пред портите на този „друг път“ ни остава интересната и проблемна книга на Людмила Григорова. Проблемите на творческата личност и творчеството в условията на социалистическото общество са тема на друг, не по-малко сложен и значим разговор.

Георги Цанков

EDUARD BAYER, DIETMAR ENDLER.
Bulgarische Literatur im Überblick, Verlag Philipp
Reclam jun, Leipzig, 1983. S. 405

ЕДУАРД БАЙЕР, ДИТМАР ЕНДЛЕР, Българска
литература. Обзор, изд. Филип Реклам юн.,
Лайпциг, 405 с.

Зад доста скромното название „обзор“ се крие в същност история на българската литература от нейните наенки до наши дни. Самото томче респектира със своите 400 страници. И затова още в началото на нашата рецензия ще отбележим със задоволство, че в такава компактна и удобна за ползуване форма е събрано, изложено и коментирено богатството на българската литература.

Именно в това трябва да търсим и основното предназначение на тази книга. Българ-

ската литература — съвременна и историческа, проза, поезия и мемоарна — е добре застъпена в книгоиздаването на ГДР. Всяка година се превеждат заглавия, които веднага намират своите читатели и почитатели. Досега обаче липсваше онази връзка в процеса на възприемане на българската литература, която трябваше да даде на читателя необходимата представа и знания за цялостното развитие на националната българска литература, без които всяко литературно произведение е ограничено по въздействие и обречено на спорадичност и откъснатост. Именно тази пролука успешно се запълни от новоизлязлата книга.

Авторите на книгата са едни от най-добрите познавачи и изследователи на българската литература в ГДР. Проф. Едуард Байер преподава българска литература в Хумболтовия университет в Берлин и е автор на много изследвания и статии, между които се откроява по значимост проучването и анализът на литературнокритическото наследство на Д. Благоев. Доц. Дитмар Ендлер преподава българска литература в университета в Лайпциг и има принос в изследването на типологията на българския роман в сравнителен аспект. Дългогодишната дейност на двамата, техният опит в непосредствения и непрекъснат контакт с българската литература, критика и писатели са гаранция за високото качество на книгата.

Структурно е следван хронологичният принцип, като обемът на отделните раздели е съобразен не само със значението на съответната епоха в развитието на българската литература, но и с предназначението на обзора. Това се отнася преди всичко за старата българска литература през периода IX—XVIII в. В сравнително краткия раздел за този период са обхванати всички по-важни явления и тенденции на развитието на българската литература през Първото и Второто българско царство, както и през османското робство. Авторите са избягнали подробностите от тясно специален характер пред вид широката кръг от читатели, които ще ползват книгата. Посочени са начетенията на българската литература и най-важните литературни творци и паметници от тази епоха.

Особен интерес предизвиква едно допълнение към първия раздел, в което се разглежда българското народно творчество — преди всичко песни и балади, но също и легенди, приказки, анекдоти, поговорки и др. Според нас тази глава има изключително важно познавателно значение за читателя, защото го запознава в строен и компактен вид с душевността на българската народност през вековете и нейните изяви посредством многообразни форми на художествено творчество.

Вторият раздел обхваща литературата на Българското възраждане до 1878 г. Умело са определени характерните черти на тази типична за българското развитие епоха в

сравнение със западноевропейския Ренесанс. След подробно разглеждане на творчеството и значението на Паисий и Софроний, на публицистичната и дидактическата литература вниманието на читателя правилно се насочва към основния процес в българската литература през миналия век: създаване на национална литература, възникване на литературните видове и жанрове. След като очертават основните параметри на този процес и разглеждат редица творци на българската литература от този период (Братя Миладинови, Н. Геров, Д. Чинтулов, Г. Раковски, В. Друмев, И. Блъсков, Д. Войников и др.), авторите посвещават по една глава на класиците П. Р. Славейков, Л. Каравелов и Хр. Ботев. Тук искаме да посочим изключително удачната форма на тези глави, в които биография, творчески път и критически анализ се преплитат и се създава предпоставка читателят с интерес да получава информация, но и същевременно да вниква в дълбочината на съответните литературни произведения. Там, където е възможно — особено при Хр. Ботев, са цитирани откъси от стихотворения.

В третия раздел е обхваната литературата през периода от Освобождението до Първата световна война. На мемоарната литература и Захари Стоянов, на Иван Вазов, на критическите реалисти и Елин Пелин не посветена по една глава. В този раздел са намерили своето място и две други важни за развитието на българската литература явления. Специално внимание е обрнато на марксистката литературна критика в България в лицето на нейния пръв творец Димитър Благоев. С вещина и тук авторите обединяват биографически данни с творчески постижения и запознават читателя с основните му литературнокритически и естетически произведения. Подчертават се неговите заслуги за формиране на критерии на литературната критика в България, произтичащи от задачите на социалистическото движение, неговата протозордист спрямо перспективите на социалистическата литература, неговото точно философско чувство за процесите в културния живот, но не се премълчават и грешните му позиции по отношение на писатели като Иван Вазов и Пенчо Славейков.

В главата за кръга около сп. „Мисъл“ авторите са обединили творческите портрети на самия д-р Кръстев, на Пенчо Славейков, Пейо Яворов, както и на П. Тодоров и К. Христов. При анализ на богатото по емоционалност и мотиви творчество на П. Славейков са привлечени аналогии и съпоставки с редица други световни писатели, оказали влияние върху поета. С това представата за българския творец придобива завършеност, а творчеството му се свързва с европейската съкровищница на културата.

Този раздел приключва с главата за символизма. Характерните черти и развоят на това течение в България са осветлени правилно, посочени са конкретни примери. Според

нас обаче не бива Димчо Дебелянов да се разглежда изцяло в тази глава под знака на символистите, както са постъпили авторите. Те самите подчертават, че връзката на Дебелянов със символизма не е била дълбока. Според съвременната българска литературна критика по общия си облик поезията на Дебелянов не е символична, а се доближава до романтизма, който у него се преплита с реализма.* Тези факти определят особено място, което поетът заема в литературната история.

Четвъртият раздел следва хронологически разволя на литературния процес в България през периода между 1917 и 1944 г. Началото и краят на периода са маркирани от творческите портрети на Смирненски и Вапцаров, а други глави са посветени на септемврийската поезия, критическия реализъм през 20-те и 30-те години и на Йордан Йовков. Особено много материал обхваща темата за антифашисткия фронт на писателите и подема на социалистическата литература през 30-те години. Тук авторите умело преплитат исторически събития с творческото развитие на писатели и критици като Г. Бакалов, Т. Павлов, Г. Караславов, Кр. Велков, Л. Стоянов и др. Специално внимание се отделя на учредяването на Съюза на трудово-борческите писатели и на издаването на редица социалистически и прогресивни списания и вестници по това време — „РЛФ“, „Звезда“, „Кормило“ и др. Набляга се и на факта, че в тези периодични издания, особено в „РЛФ“, са помествани произведения на прогресивни немски писатели, както и критични материали за тях, което свидетелства за контакти и сътрудничество между български и немски писатели.

Следващият раздел проследява развитието на българската лирика и белетристика след социалистическата революция в България до края на 50-те години. И тук авторите успешно комбинират разволя на литературния процес с конкретни данни и събития от историята на българския народ през този период. Според нас този подход на свързване на чистото литературно развитие с елементи на странознание е абсолютно необходим при подобен род обзори и истории, защото по този начин се очертава характеристиката на историческата действителност, която влияе и определя в решителна степен хода на културното развитие на даден народ. А конкретното развитие на лирика, проза и литературно-естетически възгледи не може да бъде разбрано без вникване в коренните промени, които настъпват в обществото у нас след 9. IX. 1944 г.

Последният раздел на книгата е най-обширен. Обхваща периода на 60-те и 70-те години с всичките му многообразни прояви. Изходна точка е въвеждащата глава, където

на базата на конкретни данни от историческото развитие на България се очертават тенденциите на литературния процес и неговите особености през този качествено нов етап. Отделни глави са посветени на лириката, на селската и на антифашистката тематика в литературата, на историческия роман, на драматургията.

Заслужава да се обърне внимание на онази глава, в която Байер и Ендлер анализират качествено новия подход към действителността от страна на писателите от началото и средата на 60-те години насам. В засиления интерес към личността на съвременника, към неговото място в общественото развитие, към външния мир на литературните герои — тук авторите търсят източника на успехите на съвременната българска литература. Философските и естетическите проблеми обогатяват литературата ни не само жанрово, но и качествено — нови нравствено-етични идеали и критерии, които намират отражение в многобройните произведения на прозата, очертават душевността на днешния българин.

Изказаните в книгата становища и мнения като цяло се опират на съвременната българска критика. Налице са и творчески интерпретации на самите автори. Особено ценен според нас е фактът, че литературното развитие в България се разглежда обективно в непосредствена връзка с конкретната историческа действителност и нейните специфични за съответния период особености. Това повишава познавателното значение на обзора и му отворя път към широките читателски кръгове.

Кого ще ползува книгата? Без колебание ще потвърдим — многостранна е приложимостта ѝ. Специалист-литературовед и българистът ще намерят конкретни данни, мнения и сведения за по-малко известни творци. Широката читателска публика ще открие ценни обяснения, без които разбирането на някои литературни произведения е непълноценно. А студенти и аспиранти ще могат да я ползуват като необходим наръчник при изучаване историята на българската литература, при написване на дипломни работи или при по-нататъшна научна работа. Един толкова широк спектър от възможности за използване е залог за високонаучната и общопознателна стойност на книгата.

Веселин Ванорджиев

ALEXANDRU DUȚU — „LITERATURA COMPARATĂ ȘI ISTORIA MENTALITĂȚILOR”.
Editura Univers, București, 1982

Новият труд на Александру Дуцу е естествен и очакван резултат от неговите занимания досега. Той е написан както за да се даде едно собствено теоретическо и методологическо становище, така и за да се пред-

* Вж. Речник на българската литература. Т. I. С., 1976, с. 320.

Докладите и научните съобщения, посветени на проблеми на съвременната българска литература, поставящи редица въпроси от областта на поетиката, жанровото многообразие и идейно-естетическото развитие на съвременната проза, поезия и драма.

В доклада на ст. н. с. Елка Константинова „Единство на реално и фантастично в прозата на социалистическия реализъм“ бе разкрито голямото значение на фантастичната образност за обогатяване метода на социалистическия реализъм. Новите идейно-художествени процеси в съвременната проза и произтичащите от тях търсения в областта на поетиката бяха предмет на разглеждане в доклада на н. с. к. ф. н. Сабина Беляева. Новите явления в съвременния исторически роман бяха анализирани в доклада на гл. ас. Мильо Петров. На проблемите на социалистическия реализъм в съвременната белетристика се спира в доклада си и Димитър Танев. Изследването на отношението традиция—новаторство в контекста на съвременния роман бе тема на доклада на гл. ас. Ивайло Петров. В доклада си „Проблеми на хуманизма и социалистическия реализъм в българската литература“ н. с. к. ф. н. Вania Бояджиева изтъкна хуманистичния патос на социалистическо-реалистическата литература като основно нейно завоевание. На традициите и приноса на повествователната литература за формирането метода на социалистическия реализъм се спира в своя доклад проф. Никола Николов.

Друга част от докладите на сесията бяха посветени на проблеми на съвременната българска лирика. В изследването си „Социалистическо-реалистичните традиции в съвременната българска поезия“ к. ф. н. Мариана Тодорова разгледа различните приемствено-развойни процеси в българската поезия. Оригинални наблюдения върху „колективния образ“ на поета в съвременната поезия направи Михаил Неделчев в своя доклад „Наблюдения върху „литературната личност“ на съвременната социалистическо-реалистична поезия“. На жанрообразуващите тенденции в съвременната българска лирика се спира в доклада си ст. ас. Илия Пачев.

На проблемите на документалистиката бе посветен докладът на ст. ас. Магдалена Костадинова „Функциониране на документа в художествените структури на социалистическо-реалистичната литература“. Тема на докладите на н. с. к. ф. н. Катя Янева и

н. с. к. ф. н. Вихрен Чернокожев бяха проблемите на съвременната социалистическо-реалистична сатира, като и двамата докладчици направиха оригинални наблюдения върху историческото развитие и съвременното състояние на хумора и сатирата.

На заключителното пленарно заседание изнесоха доклади проф. д-р Христо Дулевски, доц. к. ф. н. Георги Пенчев, доц. к. ф. н. Стефан Коларов, ст. н. с. Иван Цветков и ст. н. с. Александър Атанасов.

В своя доклад проф. д-р Хр. Дулевски разгледа в исторически план проблема за формирането на термина „нов художествен (социалистически) реализъм“ в периода след Октомврийската революция. На въпросите на съвременното развитие на историческия роман се спира в доклада си доц. Георги Пенчев. Голямото значение на Георги Караславов за развитието на метода на социалистическия реализъм бе задълбочено анализирано в доклада на доц. Стефан Коларов. В теоретико-методологически аспект ст. н. с. Иван Цветков проследи някои характерни търсения на съвременната социалистическо-реалистическа литература в областта на жанровете и поетиката. На въпросите, свързани с нравствения облик на съвременния герой на литературата, се спира в своя доклад „Нравствената революция и социалистическият реализъм“ ст. н. с. Александър Атанасов.

В оживените дискусии по обсъжданите проблеми взеха участие с изказвания акад. Венко Марковски, доц. Стефан Коларов, н. с. Сабина Беляева, Михаил Неделчев, Петър Парашкевов и др.

Заключително слово при закриването на националната научна сесия произнесе проф. д-р Боян Ничев — заместник-директор на Института за литература при БАН. Като очерта голямото значение на тази научна проява за по-нататъшното развитие на проблемите на социалистическия реализъм, той същевременно изтъкна и някои спорни и неосъществени все още въпроси, които стоят за решаване пред изследователите. В бъдеще е необходимо, заяви проф. д-р Б. Ничев, с въпросите, свързани с теорията и практиката на социалистическия реализъм, да се занимават изследователи от най-различни литературоведски области, да се разширява територията на изследванията както в типологически, така и в сравнително-исторически аспект.

Александър Александров

Б Е Л Е Ж К А

В статията на Десидеро Наваро „Евроцентризм и антиевроцентризм в литературната теория на Латинска Америка и Европа“ (Литературна мисъл, 1983, кн. 2) по вина на преводачката са допуснати грешки, изоначаващи мисълта на автора, за което редакцията се извинява на кубинския учен.

Заглавието на с. 170, кн. 2/1984г. на сп. „Литературна мисъл“ (редове 1—4 отгоре) да се чете — „Пример за творческа позиция“ („Върхове на руската класическа литература“ от Георги Германов)“. С., Изд. „Наука и изкуство“, 1982.