

мисъл

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1985·10



БАН
Институт за
литературна
БИБЛИОТЕКА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-495

ГОДИНА XXIX . КН. 10 . 1985

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕПРОБЕР
2009 г. 10БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

СЪДЪРЖАНИЕ

100 години от Съединението и Сръбско-българската война

- Милена Цанева — Българската литература и Сръбско-българската война 3
София Баева — Първи крачки в борбата за Съединение 23

- Георги Димов — Бележит учен — родолюбец и гражданин-хуманист 28
Свѣтлозар Игов — Богомил Райнов — пътят към прозата 39
Иван Радев — Антон Дончев — „Докато не превърна цялата история в мой спомен. .“ 53
Катя Йорданова — Психология на страданието и устрема (За романа на Добрило Ненадич „Доротей“) 73
Рая Заимова — Българо-византийски общувания в западноевропейската художествена литература през XVI в. (Мотивът за цар Вагран и рицаря Руджеро) 85

Профили

- Йорданка Холевич — Петър Динеков (По случай 75 години от рождението му) 94

Научни съобщения

- Виолета Кунева — Димитровската тема в българската публицистика 95
Цветанка Неделчева — Неизвестни писма на Иван Вазов и неговото семейство 101
Сидер Флорин — Поезия на нонсенса (Същност и превод) 105

Из световната естетическа мисъл

- Бисерка Рачева — Красотата като съпротива. Рилке за изкуството 120
Райнер Мария Рилке — Из „Писма до един млад поет“ 125

Из чуждестранния печат

- Литературни списания от ЧССР, ГДР и ФРГ 133

Преглед

- Александър Панов — Към проблемите на литературната история от позициите на теорията („Трудове по знаковым системам“ 17 и 18. Ученые записки ТГУ, вып. 641 и 664) 138
Иван Карадочев — „Силуети от вчера и днес“ от Елка Константинова 142

Годишно съдържание на сп. „Литературна мисъл“ за 1985 г.

БАН
ИНСТИТУТ ЗА
ЛИТЕРАТУРА
СОФИЯ

145

1

СОДЕРЖАНИЕ

100 лет со дня Соединения и Сербско-болгарской войны

- Милена Цанева — Болгарская литература и Сербско-болгарская война 3
 Соња Басва — Первые шаги в борьбе за Соединение 23

- Георгий Димов — Выдающийся ученый — патриот и гражданин-гуманист 28
 Светлозар Игов — Богомил Райнов — путь к прозе 39
 Иван Радев — Антон Дончев — „Пока не переверну всю историю в свое воспоминание...“ 53
 Катя Йорданова — Психология страдания и напора (О романе Добрило Ненадича „Доротей“) 73
 Рая Заимова — Болгаро-византийские обшения в западноевропейской художественной литературе XVI-го века (Мотив о царе Ватране и о рыцаре Руджеро) 85

Профили

- Йорданка Холевич — Петр Динев (По случаю 75 лет со дня его рождения) 91

Научные сообщения

- Виолета Кунева — Димитровская тема в болгарской публицистике 95
 Цветанка Неделчева — Неизвестные письма Ивана Вазова и его семьи 101
 Сидер Флорин — Поэзия нонсенса (Сущность и перевод) 105

Из мировой эстетической мысли

- Бисерка Рачева — Красота как сопротивление. Рилке об искусстве 120
 Райнер Мария Рилке — Из „Письма к одному молодому поэту“ 125

Из зарубежной печати

- Литературные журналы ЧССР, ГДР и ФРГ 133

Обзор

- Александр Панов — К проблемам литературной истории с позиций теории („Труды по знаковым системам“ 17 и 18. Ученые записки ТГУ, вып. 641 и 664) 138
 Иван Карадочев — „Силуэты со вчерашнего и сегодняшнего дня“ Елки Константиновой 142

- Годовое содержание журнала „Литературная мысль“ за 1985 г. 145

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главного редактора), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ,
 МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам. главного редактора), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И СРЪБСКО-БЪЛГАРСКАТА ВОЙНА

МИЛЕНА ЦАНЕВА

Борци, венец ви свих от песен жива
от звукове, що никой не сбира:
от дивия рев на битката гръмлива,
от еката на Витоша бурлива,
от вашето ура.

Иван Вазов

В краткия период от Освобождението до Съединението българската литература бе успяла осезателно да измени своята идейно-емоционална тоналност. Централното място на патриотичните призови и възторзи вече сериозно се оспорваше от новите мотиви на разочарование и недоволство от следосвобожденската действителност. Това важи най-вече за поезията — най-прекия и бърз отзвук на настроенията на обществото. Но намира ярък израз и в прозата — в горчивите съпоставки между минало и настояще. Да припомним само известния заключителен акорд на Вазовите „Немили-недраги“: „Бедни, бедни Македонски! Защо не умря при Гредетин?..“ За героя на националноосвободителната борба — основен стожер на литературата ни от последните предосвобожденски и първите следосвобожденски години — сякаш нямаше вече място в освободена България. Епопеята на героите се бе превърнала в „Епопея на забравените“. Тъжната участ на забравените бивши борци в неблагоприятното следосвобожденско общество е подчертан от автора мотив, който се преплита и в героично-епичната тъкан на Захари-Стояновите „Записки по българските въстания“. Първият разказ на Вазов за новата действителност носи показателното иронично оцветено название „Нов свят и нови люде“ (1883). Героично-патриотичните вдъхновения на българската литература сякаш завинаги бяха откъснати от съвременността.

Но идва Съединението и наложената ни в негова защита Сръбско-българска война и техният патриотичен патос в едно историческо мигновение преобразява и облика на обществото, и облика на българската литература, разкривайки колко живи са все още и в общественото, и в литературното съзнание на хората големите възрожденски традиции. По-късно в романа си „Нова земя“ летописецът на тази епоха Иван Вазов изрично ще отбележи онова „благодетелно влияние върху морала на българския народ“, което оказват революционният акт на Съединението и отбранителната и справедлива за нас Сръбско-българска война: „България се почувствува млада, жилава, идейна, способна пак за великите самопожертвования. Ентузиазмът, чувство величествено и възродително, непознато в настоящия си вид от седем години на българското сърце, сега го възпламени, подмлади и направи да тупа със стихийна мощ. Тоя живителен

лъх от бодрост и вяра се косна до всичко, проникна във всичките пластове, вля освежаваща струя във всичките кътове на народната душа и я възвиси до величието на съдбоносните събития.“

Всичко това важи изцяло и за литературата — непосреден израз на националната душевност. Събужда се отново патетиката на актуалните героични възбуждения. Патриотът, жертвуващ живота си за родината, утвърждава своето централно място в образната система на българската литература и по отношение на съвременността.

Но когато говорим за литературата на тези вече твърде отдалечени от нас години, налага се да направим едно уточнение. По време на Българското възраждане литературната дейност се бе възприемала като естествено допълнение и израз на патриотичната. И предосвободженските години бяха създали традицията едва ли не всеки, който се чувства патриот и знае да пише, да изразява чувствата си в стихове и проза. Тъй че няма нищо чудно, че когато Освобождението отприщва пътя за свободно книжовно развитие, първият резултат е избуяването на една масова литература от най-ниска проба, в която наред със специфичните сензационно-булевардни моменти намираме и почти всички характерни за този период теми, идеи и образи. И на първо място — патриотичните. Още в своите първи стъпки следосвободженската литературна критика откровено се подиграва с неуморимо плодовитите графомани — най-вече стихотворци и драмописци — независимо от тяхната твърде често патриотична гражданска насоченост. Но народната маса все още жадно поглъща всяко, дори полуграмотно литературно слово, стига то да отговаря на нейните настроения и чувства.

Тази допадаща на простонародните вкусове „паралитература“ получава мощен тласък за развитие от избухването на Сръбско-българската война. Изненадата и възмущението, пламналата патриотична енергия на масата намират израз не само в хвърчащия към сръбската граница поток на доброволците, но и в „хвърчащите листове“, в чийто полуграмотни и наивни стихове избликват искрените народни чувства. Чак докъм края на века в популярните български „песнопойки“ ще се срещат и понякога дори ще доминират „песните“ за Сръбско-българската война. Ето какво свидетелства още навремето си един от тогавашните активни литературни критици — Петър Пешев:

„Между много проявления на общия възторг, ний като книжовници особено отбелязваме множеството трудове, които се явиха в последните два месеца, за да възпяват с оди и песни геройствата на нашите войници и да проклеват коварствата и подлостите на крал Милана и неговите сподвижници по братоубийствената война [. . .] Стихотворството беше взело епидемически характер. Стихотворците се плодеха и плодят още до безкрайност. Ученици, войници, дъскопродавци, адвокати и легионисти се преваряха със стихотворствата и песнопостроствата си да прославят героите, но покрай тях и себе си.“¹

Както се вижда, макар и сам дилетант в литературната критика, Петър Пешев е безпощаден към този тип надживяна вече от нашия художествен развой литература. И в историко-литературен смисъл той е напълно прав. Но в явлениято, за което той говори, би могъл да се види и друг, по-широк национално-исторически смисъл. Защото това връщане към масовото и наивно дилетантство на „даскалската поезия“, от друга страна, е и едно ново припламване на започналния да загасва възрожденски дух. Именно така — не в тясно литературен, а в по-широк националноисторически план — поглежда на нещата Вазов, когато ни оставя друго, също така достоверно, но вече художествено обобщено свидетелство за тази породена от войната псевдолитература — за стимулите и

¹ Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 1885, кн. 8.

начина на нейното създаване и за социалния и духовния облик на нейните автори. Това е великолепият разказ „Фелдфебел Стамболков“, написан в началото на 1902 г. по разказана на автора истинска случка.

... Два дни, навел съсредоточено валчестата си глава, фелдфебелът Стамболков съчинява „песня против крал Милана“ — за да научи войниците да я пеят „за насърчение“: „Ти проклятий крал Милане, / пъклен врагу, ой!“... (Това „ой“ е нажуно на автора, за да се римува със „бой“!). Но след третия куплет поетичното вдъхновение на фелдфебела се изчерпва и той започва да един от доброволците гимназисти под страх от наказание на всяка цена да довърши стихотворението. Няма как, доброволецът гимназист по неволя става поет. Но какъв е ужасът му, когато след няколко дена разбира, че тяхното колективно творение се разпространява из града, напечатано като хвърчащ лист със заглавие „Песня за проклятия крал Милана, изпяна от фелдфебела Стамболков и войника Ячев“. Фелдфебелът поет се оказва твърде честен по отношение на авторските права и съвсем безкористен — десетте пари, които са цената на песента, са оставени за хлапачите, които я разпространяват...

Както и в своята класическа повест „Чичовци“, тук Вазов създава един своеобразен хумор, в чиято основа свети усмивката на разбиране и съчувствие. Той не е останал на равнището на разказаната истинска случка — в неговата художествена обработка достоверното се е превърнало в характерно. И в колоритния образ на неговия груб и полуграмотен, но искрен и безкористен в патриотично-поетичните си пориви фелдфебел оживява историческият спомен за дните, събудили отново в започналото да загубява българско сърце възродителния патриотичен патос.

Но, разбира се, не всички автори на подобни творби са от рода на Вазовия безкористен и случайно захванал се за перото герой. Както вече споменахме, в случая Вазов явно пренебрегва историко-литературния аспект на явленията. А Сръбско-българската война става обект за художествена експлоатация и на цяла редица изявени кандидати за литературна слава, чиито безпомощни съчинения заливат периодичния печат и книгописа от това време.

Почти едновременно с първата вълна на стихотворците се надига и втора — на драмописците. Тук вече доминираща е сатиричната тема за разпалилия братаубийствената война сръбски монархизъм. Според „Български книгопис“ на Балан през 1886 г. излизат четири комедии за крал Милан — от превърналия името си в нарицателно понятие за графоманство Тодор Х. Станчев, от също така известния Никола Живков и от отдавна забравените Иван Р. Зринев и Я. С. Маринов. Но по сведения от тогавашния периодичен печат към тях би трябвало да прибавим поне още две комедии — все за злополучния сръбски крал — от плодовития Хр. Бъчеваров и от някой си Н. Х. Б. Сред това драматургическо изобилие безспорно най-трайно изпъква като литературен курioз знаменитото название на комедията на Никола Живков „Крал Милан без уши“.

Колко дълго са се задържали върху българските театрални сцени подобни наивни пиеси за Сръбско-българската война, свидетелство е пак един Вазов разказ — от 1899 г., — в който с присъщия си добродушен хумор той изобразява едно представление в софийския летен театър на бул. „Мария Луиза“ — нещо като илюстративна инсценировка на войната. И от този разказ — „Война въз един одър“ — можем да научим много и за повече от съмнителните сценични достойнства, и за искрения патриотичен патос на тези представления, все още сливащи по възрожденски актьори и публика в едно.

Но този род „паралитература“ явно има значение по-скоро за социологията, отколкото за литературознанието. И затова няма смисъл да се ровим повече

в литературните курioзи на това време. Ще използваме по-нататък някои примери само като материал за идейно-тематични сравнения.

В разнородния поток на масовата литература сравнително по-благоприятно се откроява поемата „Богдан юнак, герой на Сръбско-българската война“ от К. (Ефрем Каранов). Тогавашната литературна критика в лицето на П. Пешев и Свирчо (Д. Петков) дори я поставя по-високо от Вазовата „Сливница“. Но това говори само, от една страна, за партизанските пристрастия, от друга — за непреодоления възрожденски наивитет на литературните вкусове на това време. Излязлата в началото на 1886 г. поема представлява една наивна алегория във възрожденски дух и народнопесенен стил, която, олицетворявайки българския народ в юнака Богдан, за дълбоко удовлетворение на рецензентите „представя историята на българския народ от заробването му дори до края на Сръбско-българската война“².

На победоносната война посвещава своя „Български юнак в 1886 година“ и 16-годишният Цанко Церковски. Стихосбирката на начинаещия автор е останала в ръкопис и не притежава никакви литературни достойнства, но е интересна като още едно доказателство за масовото увлечение по темата³. В ръкопис е останало и стихотворението на Петко Славейков „Молитва на войника“, което, струва ми се, също бихме могли да свържем със Сръбско-българската война⁴. Но ако това е така, то изглежда е писано малко по-късно, след уталожването на общонародния патриотичен подем от дните на самата война. Защото именно с отдалечаването от събитията на войната започва да се гледа в по-интимно човешки план. През 1888 г. пък в сп. „Труд“ намираме стихотворението „Последни думи на един умирающ войник при Пирот“ с дата 18. XI. 1885 г. и подпис Ил. Райчев, което някои смятат, че е от Илия Блъсков⁵. Т. е. както се вижда, своята дан на справедливата и победоносна война отдават представители на всички литературни поколения — от неуморимите възрожденци до преращите своите прощбулки бъдещи писатели.

Но независимо от обстоятелството, че Сръбско-българската война е основна тема на българската книжнина месеци и дори години след ноември 1885 г., в българската литературна история тя се свързва всъщност само с две имена. Защото дълговечен художествен отзвук намира единствено в творчеството на Иван Вазов и донякъде в първите разкази на Михалаки Георгиев. И в това няма нищо чудно, след като в ония години Вазов е поел върху своите могъщи плещи това, което при нормални литературни условия би трябвало да бъде дело на цяло едно литературно поколение. В този период, както изтъква още д-р Кръстев, неговото многожанрово творчество всъщност представлява цяла една национална литература в миниатюр.

И в тази национална литература събитията от Сръбско-българската война намират отзвук, достоен за нейния героичен патос.

* * *

Вдуховната и творческа биография на Вазов общото стимулиращо национална дух въздействие на войната намира особено ярък израз. Още в първите следосвобожденски години неговата поезия се бе изпълнила с мотивите на разочарование и недоволство от новата действителност — от меркантилния и его-

² П. П.-в. „Богдан юнак“ от К. — Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 1905, кн. 8.

³ Ръкописът е намерен наскоро в архива на Цанко Церковски във Велико Търново от Илия Годоров, който бе любезен да ме запознае с него.

⁴ Вж. Петко Славейков. Съчинения. Пълно събрание в 10 тома. Т. II, С., 1965.

⁵ Вж. сп. „Труд“, 1888, кн. 3. Предполагането, че това е Илия Блъсков, е направено от Й. Василев и С. Георгиева в „Периодика и литература“, т. I, С., 1985.

истичен дух, който завладява обществото, от изчезването на възрожденските идеалистични обществени устремѝ. И той бе дал горчивата поетическа формула: „Линее нашто поколение“. . . Изтръгвайки обществото от това духовно линеене, историческият акт на 6 септември не бе успял да вдъхне веднага на Вазов нови поетически пориви, тъй като по стечение на известните общественно-политически обстоятелства го бе поставил в „неприятното положение на угнетен и преследван опозиционер“, в неудобната роля на „съединист, комуто знамето е грабнато“⁶. За времето от 6 септември до ноември 1885 г. не е известно нищо, излязло изпод неговото перо. Може би и защото изгубва дотогавашната си актуална трибуна — в „Народний глас“.

Но избухването на войната, застрашаващо историческото дело на Съединението, явно изтласква от съзнанието на поета всичко, свързано с неловкостта на личното му положение в общественно-политическия живот и той естествено влиза в привичната си роля на изразител на общонародните чувства. Изгубил трибуната си като публицист, той се откликва на войната като художник и по горешите дири на нейния победен ход в кратко време написва една стихосбирка и няколко разказа. И в тях се срещаме не само с „големия свидетел на епохата“, но и с големия художник, който непринудено превръща временното във вечно.

Колко близко до буквалния смисъл на понятието „свидетел“ е чувствувал Вазов своето писателско призвание, показва не само лирическата проекция на неговото авторско „аз“ в стиховете от „Сливница“, но и самото му жизнено поведение по време на войната. Той не се задоволява да търси по картата до вчера никому неизвестното село Сливница (което за негова изненада и ужас се оказва така близо до София)⁷ и да слуша от пловдивските тепета далечните гърмежи на боя, а заминава за София и получил там „с голям труд“ разрешение, на 11 ноември сам тръгва по дирите на победоносната войска.

Тъй че стандартният израз „по горешите дири на събитията“ в творческата история на „Сливница“ и „Иде ли?“ придобива също съвсем буквален смисъл. Вазов наистина върви непосредно след войската, наистина вижда новото гробище над Сливница и убития в драгоманския проход сръбски войник, наблюдава сражението за Цариград и пред Пирот попада под обстрела на сръбските гранати. За какво му е всичко това? Нима не би могъл да възпява храбростта на българските войници и от Пловдив? Самият той, застанал зад ненадеждното прикритие на върбите, с тъжна ирония си мисли колко нелепо би било, ако загине на бойното поле, без да е боец, без да има поне утешението, че загива за отечеството: „Не, любопитен човек, непотребен никому, пречка още на истинските ратници, отишел в гранатите, без да знае сам защо. . . Глупешко наистина. . .“ („София — Пирот. Възпоминания от Сръбско-българската война“). Но да не се заблуждаваме от прекия смисъл на тази самоирония, която също има своите художествени цели. Може Вазов наистина и да не е „знаел“, но във всеки случай твърде добре е чувствувал, че другояче той не може. Изключително силно и характерно за него е това желание да види всичко със собствените си очи, тази необходимост да съпреживее събитията. Да бъде конкретен в обобщенията, да бъде достоверен дори и в детайлите. Она вътрешен глас, който на пръв поглед съвсем безсмислено го повежда по пътя към Пирот, е властният глас на неговото специфично писателско самосъзнание — на летописец на епохата и хранител на националната памет.

По различни начини — чрез характерни обстоятелствени заглавия и подзаглавия или датировка — и в самата си стихосбирка авторът на „Сливница“

⁶ Иван Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, 112—113.

⁷ Вж. „Сливница. Възпоминания по случай един кървав юбилей“. — В: Иван Вазов. Събрани съчинения в 22 тома. Т. IX. С., 1976.

изрично подчертава нейния характер на достоверен поетически летопис: „Първият убит сърбин, когото видях в Драгоманския проход на 11 ноември 1885“, „На непукналата граната, паднала пред мене в боя при Пирот на 14 ноември 1885“, „Новото гробище над Сливница“, „Орел (В Драгоманския проход)“, „При Царибродския бой“ (Цариброд, ноември 1885), „Само ти, солдатино чудесни (В памет на тържествено посрещане на нашите войски в София на 14 декември)“ и др. под. Като се започне от самото название на стихосбирката, тук изображението на войната има своите съвсем точни временно-пространствени координати и авторът е в лирическата роля на непосреден свидетел на конкретни събития. Но това не пречи — напротив — може би именно това дава възможност на поета да създаде художествени обобщения, които далеч надхвърлят тази конкретноисторическа определеност и влизат трайно в националното съзнание и литературните традиции. И може би неслучайно в дългия си живот във времето стихотворението „Новото гробище над Сливница“ постепенно се е откъснало от своето твърде конкретно название и живее в народната памет по-скоро с началното си обобщително обръщение „Покойници“. Както и други от най-хубавите творби на Вазов за Сръбско-българската война, то отдавна вече е разширило своя смисъл до едно националноисторическо обобщение с непреходна въздействена сила.

Писани в разгара на самите събития — през ноември—декември 1885 г., — стиховете от „Сливница“ дават израз и на общонародния патриотичен подем, и на болката, която събужда в сърцето на българския народ изненадалата го братоубийствена война. По стил и по патос техният „Пролог“ е сякаш непосредно продължение на „Епопея на забравените“. Проклятията към крал Милан се опират върху библейски мащабни сравнения с Каин и Юда, а обобщеният образ на вдигащата се на бой България е обрисувана в патетичния стил на възрожденските олицетворения:

Настръхнала, боса, страшна, дива, кална,
в гнева си отчаян почти идеална,
мина и с развени лъвски знамена
при Сливница спря се, като планина!

И в три дни създаде цяла епопея.

Поетът, който се бе отчаял от облика на новото общество и с възмущение и насмешка наблюдаваше новите „люде“ на новото — издребняло и практически — време, сега с възхищение вижда как пред очите му отново израства познатият героичен и самоотвержен образ на българина („Баштата на доброволците“). И стихът му дава възторжен израз на законната гордост от издръжливостта, храбростта и самоотвержения устрем на младата българска войска. Стихотворението „Българският войник“ е оригинално построено върху променящия се след всеки куплет рефрен, изразяващ променящото се отношение на враговете — от презрителното „Що за български войник!“ до уплашеното „Бежте! Български войник!“. А в „Завръщането на лавроносните войски“ дълбоко народностният стих на Вазов естествено се свързва и с известни народнопесенни наеви:

Де е било това чудо?
Чула ли си, мале —
капитаните да бият
стари генерали.

Верен на самосъзнанието си на достоверен летописец, към този стих авторът прибавя забележката, че кореспондентът на в. „Тайме“ бил нарекъл духовито Сръбско-българската война „войната на капитаните против генералите“.

Историческият усет подсказва на поета патриот непреходния национален смисъл на първата бляскава победа на младата българска войска в една справедлива за нея битка и той подема неизвестното довчера име на Сливница, за да го нареди между славите на българската история:

Хей, Сливнице, хей, Сливнице,
не си веч просто слово.

Историко, разкривай се,
впиши туй име ново.

И трябва да признаем, че за увенчаването на името на Сливница с ореола на безсмъртието немалко допринеса и Вазовият стих. Духовният опит на обществото показва, че историческите имена се връзват най-дълбоко в националното съзнание именно когато ги подеме и мощта на художественото слово.

Пред паметта на героите, паднали в епичния сливнишки бой, Вазов поднася неувяхващ от времето венец — стихотворението „Новото гробище над Сливница“, разчупило отдавна рамките на своя конкретен повод и разширило своя смисъл до един тържествен реквием за загиналите във всички боеве в защита на България.

Като поетична постройка това е една от най-съвършените Вазови творби. Изключително разнообразен в своите художествени превъплъщения, тук той подчинява своя стих на една раздвижена, но строга строфична и ритмична организация, будеща асоциации за строгата организираност на военния живот. Със скръбно тържествен тон и с прости и строги образи из областта на военния бит в първите три куплета поетът възвеличава подвига на ония безименни герои, които обобщаваме в представата за „незнайния воин“. Изразително е внушен и подчертано колективният характер на техния героизъм, в който отделните единици се сливат в един внушителен образ на борците, побратимени от подвига и смъртта.

Техният лирически образ е изграден в героично приповдигнат план, с твърди и ясни линии — те са храбри войници и достойни синове на родината, единствено на нея е посветена тяхната саможертва, за „трона злат“ те не биха отишли на смърт. Българската буржоазия, издигнала лозунга „за царя и за отечеството“, години наред трябваше да се прави, че не забелязва тази изрична уговорка на народния поет. Уговорка, която рязко разграничава неговия демократичен патриотизъм от официалната идеология на буржоазномонархическата държава.

Тържествената военна патетика и дълбоката човешка скръб в стиха на Вазов се сливат непринудено, улеснени от възрожденското възприемане на родината в образа на майка. Чувството на възхищение и преклонение пред героите, което приповдига в тържествена патетика траурния тон, върви във възходяща градация, за да стигне в третия куплет своята кулминация и да извае един от ония Вазови стихове формули, които отличават най-вдъхновените моменти в неговите творби:

Българико, за тебе те умряха,
една бе ти достойна зарад тях,
и те за теб достойни, майко, бяха!
и твоят име само кат мъляха,
умираха без страх.

Достигнало своята кулминация, това патетично чувство внезапно спада и следващият, четвърти куплет прозвучава вече в миньорен тон: „Но кой ви знай, че спите в тез полета? // Над вашия гроб забвеньето цъфти...“ Започва нов момент на стихотворението, в който мотивът за падналите герои

разкрива своя най-трагичен аспект: колкото и ярък да е подвигът на загиналите, за съжаление той твърде скоро бива забравен от обществото. Колкото и парадоксално да звучи това, над „новото“ гробище“ над Сливница вече „цъфти“ забравата. За момента това е безспорно един хиперболизиран образ, но, както вече споменахме, тук вдъхновенито на поета далеч надхвърля своя непосредствен повод и от конкретната картина той извлича нейния широк общозначим смисъл. Такива са, уви, жестоките закони на живота. Обществото е твърде погълнато от актуалните си задачи и проблеми, за да може да мисли постоянно за загиналите герои. И над техните гробове остават да бдят само святата скръб на майките и сърцето на поета, поело върху себе си неизплатения дълг на обществото.

И тук отново патетиката на възторга приповдига скръбния тон, окрилена от нов мотив — за силата на поезията, която спасява от забравя подвига и обезсмъртява неговата слава:

Борци, венец ви свих от песен жива. . .

.
И тоз венец — той няма да завене,
и тая песен вечно ще гърми
из българските планини зелени,
и славата ще вечно пей и стене
над гробни ви хълми.

Достигнало този втори кулминационен връх на възторга и прославата, чувството отново се връща към дълбоката траурна тържественост на първия куплет и към неговите породени от военния бит тържествено-церемониални образи. И това впечатление, че първият и последният куплет образуват една емоционално-образна рамка на стихотворението, се подсилва от осезателната връзка между обръщението „покойници“ и „почивайте под тез могили ледни“, които поддържат траурния характер на мелодията, облъхвайки ни със смразяващия хлад на смъртта. От друга страна, още във втория куплет „деца бурливи“ внося в поетичната представа за загиналите топлата нотка на интимната близост с живи хора, а следващите обръщението „борци“ и особено характерното за военния речник „юнаци“ поддържа това „съживяване“ на ледения образ на покойниците и стопява смразяващата дистанция между живите читатели и мъртвите герои. И по тоя начин самите обръщението на поета към падналите създават един своеобразен емоционален ритъм, който отразява движението на стиха между елегията и одата.

Тези широки ритмични вълни, в които се носи потокът на чувството, се допълват и от емоционалното движение в отделните куплети. Всеки от тях завършва с един скъсен стих, в който вълната на емоцията и слухово, и зрително (графично) затихва. И сливането на тези няколко ритмични реда дава окончателното затихване на умореното вече от своите подеми и спадания чувство в заключителния прощален стих:

Юнаци, лека нощ!

Този плавен и същевременно богат ритъм придава особено емоционално въздействие на стихотворението за сливничните герои и в тази ритмически „подплатена“ емоционалност е една от тайните на неговата художествена сила и на неговата дългочерна популярност, която го превръща във военен траурен марш. И демократично-патриотичните обобщения, и емоционалните внушения, които то съдържа, далеч надхвърлят времето, което го роди, и има нещо дълбоко показателно във факта, че автор на неговата мелодия става комунизмът

Иван Минков (брат на писателя Светослав Минков), загинал през 1925 г. като член на ЦК на партията.

Но идейно-етичните и художествените ценности на Вазовата стихосбирка далеч не се изчерпват с нейния поетичен шедевър „Новото гробище над Сливница“. Нейната богата мелодия се създава от цяла редица разнообразни по тон стихотворения, които представят образа на своя автор откъм неговите най-хубави страни на патриот, демократ и хуманист. Патриотичният патос тук е органично слят с благородна хуманистична скръб. С убеждението, че тъкмо в това е нравственият дълг на поета, авторът на „Сливница“ поема върху себе си задължението зад шума на битките и блясъка на бойната слава да разкрива и човешките трагедии на войната:

Вас ви смайва шумът на борбите,
славата, юнаците, що светат —
гробовете, майките, сълзите
вижда, чувствава един поетът.

(„Не, не ще се радвам кръвожадно“)

Елегичният мотив за скърбящата майка е един от основните в стихосбирката. И — което е особено важно — тук отпада наложеното от войната деление на наши и чужди. Майката на българския и майката на сръбския войник се сливат в един и същ интимносъкровен и същевременно възвишен образ. И дори неговото най-пластично разгръщане става именно по повод видения труп на сръбски войник, който извиква във въображението на поета картината на майката, която в този миг навярно се моли пред иконата: „Пази го, майко божия, / / пази ми ти детето!“... В топлия хуманизъм на „На първия убит сърбин“ изобщо можем да видим първообраза на написаното три десетилетия по-късно стихотворение на Димчо Дебелянов „На един убит“. Но за разлика от Дебелянов в случая Вазов има ясно съзнание за виновниците на тази братоубийствена война и образът на сръбската майка е едно поетично обвинение срещу тях:

Ех, скоро, като мълния,
ще гръмне вест : заклан е!
И тя ще чуе — майката, —
проклет да си, Милане!

Скръбта, която влива своя благороден тон в патриотичната мелодия на „Сливница“, има не само тези общохуманистични извори. За все още възрожденските представи на българина Сръбско-българската война е болезнена изненада, измяна срещу закаленото в борбите срещу общия поробител чувство на историческа солидарност. И в кръвта, която се пролива, поетът вижда не само конкретното човешко несъществуване, но и загиването на общите мечти на два народа, свързани със заветите на своето минало, гавра с най-хубавите надежди на предосвобожденските радатели за южнославянска солидарност:

О, братя сърби, плача ази!
Умря великата надежда.

(„Орел“)

Мотивът за братоубийствения характер на войната пронизва цялата стихосбирка. Особено силно в своите съвсем непосредни внушения е стихотворението „В окопа“... В изоставения окоп умират един до друг българин и сърбин, побратимили се някога в общия бой срещу поробителя. Приближаващата смърт не им дава възможност за дълги и публицистични изблици. Но на фона на техния човешки прост и кратък разговор изплува потресаващата нелепост на факта, че сега те са се убили един друг.

Прави силно впечатление, че дори и в тези моменти на справедливо възмущение и гняв Вазов не се поддава на озлобление срещу самия сръбски народ. Основното обръщение към него си остава „братя“: („Нещастнико, побратиме, остави тука кости“. . . „О, братя сърби, плача ази“. . . „О, братя, ний се бихме зарад вас“. . .). Гневните обвинения и възмущения са отправени съвсем определено към сръбския монархизъм, към проводниците на великосръбския шовинизъм и онази част от сръбската „омладина“, която се заразява от тях („На сръбската граница“, „На Милош Милоевич и съдружие“). Единственото, което поетът си позволява по отношение на „снажния“ сръбски народ, е горчивият укор, че е забравил своите свещени завети „и като бик, привързан за рогата“ е тръгнал послушно след своите джелати.

Тази неподатливост на Вазов на недостойни за поезията чувства и стил изпъкват още по-ясно, ако сравним стиховете от „Сливница“ с някои образци на масовата литература, за която вече говорихме и в която авторите съвсем не се церемонят в това отношение (Вж. например „стиховете“ на Хр. Бъчеваров, цитирани в рецензията на Попович във в. „Независимост“ от 12 март 1886 г.). Показателни са и някои поправки, които Вазов прави по-късно за събраните си съчинения. Така например в „Песен на българския орач през 1885 година“ простионародното обобщение „страшно сърбина побихме, // пуснахме му много кръв“, по-късно става „бихме се и не щадихме // чуждата и наша кръв“. И няма съмнение, че тази нова редакция е по-вярна на общия дух на стихосбирката.

Впрочем същите дълбоко демократични представи за нацията авторът на „Сливница“ изявява и по отношение на България. Най-ярко подчертаният момент в патриотичния патос на стихосбирката е неговият демократичен характер. Прославяйки победата на младата българска войска, Вазов всъщност прославя самия български народ. Това е ефектно изведено като основна идея още във великолепия предговор:

„Кой военен гений извъркна из димът на борбата? Кой извърши тия чудеса? Кой изнесе подвига? Кой грабна из победата? Кой направи възхитеното чело-вечество да вика: осанна?

Едно лице. Кое? Българский войник! Как се вика той? Българский народ.
Покланям му се.“

Герой на стихосбирката „Сливница“ е българският орач и сеяч („Сеяч“, „Песен на българския орач през 1885 година“). В дълбоко народностния поглед на поета дори славата на младите капитани отстъпва на заден план пред образа на бледите, дрипави и прашни войници, останали безименни в своя исторически подвиг. И понесен от своя възторг, той демонстративно прогласява:

Само ти, солдатино чудесни,
всичко снесе на плещи си здрави,
само ти, юнако неизвестни,
нас спаси, България прослави!

(„Само ти, солдатино чудесни“)

Една дълбоко демократична поетическа формула, която завинаги определя Вазовото виждане за войните.

За сравнение бих привела пак някои образци от масовата литература на това време. Например „песните“ на някой си Ив. А. Тонджоров (автор на литературни „бисери“ от рода на „Венчалний венец или честита женитба“). При първото известие за войната той отправя към бога една съвсем не ботевска молитва: „Боже, княза наш любим // води, пази невредим“. . . и т. н. При първото известие за мира той отново досажда на бога: „О, боже, вожд ти наш бъди // и наш любезний княз пази, // на всички наши първенци // любов и мъдрост ти вдъхни“. . . и пр. (Вж. в. „Свобода“ от 12 март 1887 г. Съобщение за устроения на 9 март „Магически фенер“).

За поетичния поглед на автора на „Сливница“ в образа на българския народ няма място за князе и „първенци“. И не бива да се мисли, че това се дължи само на конкретното отношение на Вазов към Батенберг. В неговата поетична вселена следосвобожденските български царе въобще не влизат. А в поезията му от първата половина на 80-те години дори се набелязва определена антимонархическа насоченост. Да си спомним стиховете за „царете, тълпата, мръсните тирани“ („Левски“) или за „генийте, Дантоните, що бутат тронове и мрат“ („Към свободата“).

Но навремето си това елиминиращо българската монархия поетично виждане на Вазов бива, разбира се, изтълкувано в тесния план на тогавашните политически отношения:

„Как той, поет и ортак на небесните музи, когато писа „Сливница“, гдето сам присъствува, гдето всичко видя, не можа поне думица да спомене за главнокомандующия на Сливница княз Александра, който командуваше от най-високата позиция? Музата му щеше ли да се поквари, ако той я пуснеше да поее около носителя на българската корона? Ние познаваме господство му, знаем, че той не е до такава степен горещ демократ и краен човек, щото да мрази коронованите глави“ — възмущава се през октомври 1888 г. правителственият в. „Свобода.“⁸ Счита се, че автор на тези анонимни редове е самият Захари Стоянов, забравил как само преди няколко години заедно с Вазов се бореха против ненавистния узурпатор на конституцията.

Това обвинение достига до Вазов и в неговото далечно одеско изгнание. И в отговор на намека, че не мразел дотам „коронованите глави“, т. е. че е възпявал руския император Александър II, той написва:

Не, корони ази не възпявам,
мойта муза няма господар

— стихотворение, което бе намерено през 1955 г. в архива на проф. Ив. Шишманов.

Отрицателна рецензия за „Сливница“ написва и известният „Свирчо“ (Димитър Петков). Не успява да оцени докрай достойнствата ѝ и П. Пешев, макар че ѝ дава една, общо взето, положителна оценка. Но младият д-р Кръстев говори с възторг за тази стихосбирка: „едно от ония Вазови творения, в които той изказва мислите на всеки българин“. „Да, „Сливница“ напълно заслужава — пише той през 1888 г. — както небивалият у нас успех: да преживеи две издания в един месец (февруари 1886), тъй и похвалите, които не му отказаха даже неговите врагове.“⁹ Впрочем дори Петър Пешев — независимо от партизанските си пристрастия — е достатъчно добросъвестен, за да признае: „Появяването на сбирката изведнъж възбуди интерес за прочитане и ние забелязахме как хората бързат да я купят и прочетат.“¹⁰

Две издания за един месец — това означава един действително нечуван успех, който не е можел да не сгрее душата на Вазов, доскоро така отчаян от „презрителната, убиващата апатия“ на обществото към „изящната литература“. Но колко изострено е неговото чувство за обществено-историческата отговорност на поета се вижда от новия предговор, който той е намерил за нужно да добави към първия:

⁸ Статия без подпис във в. „Свобода“, бр. 214 от 25 октомври 1888. Цит. по: Димитров, Иван Вазов и Захари Стоянов — литературни отношения и влияния. Висш институт за народно стопанство — Варна, 1958, кн. II.

⁹ Д-р Кр. Кръстев. Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия. — Сп. „Труд“, 1888, т. II, кн. 5—6.

¹⁰ П. П-в. Рецензия за Вазовата „Сливница“ в Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 1885, кн. 8.

„И като гледаме това ново издание на труда си, ние чувствуваме една вътрешна мъка, прилична на гризение, задето освежаваме, вместо да направим да се забрави споменът на тази проклетата война. Както и да е, ние идем да благодарим публиката за съчувственото посрещане на нашите песни. Но колко бихме били по-честити, ако българската поезия нямаше да възпява едно такова нещастие, нито славянската история — да запише такъв срам!“

Този „предговор към второто издание“ се слива с идейно-емоционалното съдържание на „Сливница“ също така органично, както и повтореният „предговор към първото издание“. Двата предговора по вазовски силно акцентуват върху двата основни мотива в стихосбирката, чието именно преплитане придава дълбочина и сила на нейното цялостно въздействие.

„Тя [„Сливница“] беше слаб, но верен ек на господстващите чувства, които мъчително повдигаха трепетните народни гърди [...] — четем във втория предговор. — Кои бяха тия чувства?“

Две: възторгът от победата и скръбта от войната.

Последното беше по-живо.

А сега, когато опиянението от лаврите позамина, ние сещаме още болезнено лютата и кръвопускаща рана от тая братоубийствена война“...

Това своеобразно движение в акцента на преплетените „господствующи чувства“ може да се проследи донякъде и в самата стихосбирка, където в писаните през ноември стихове преобладават патриотичните възторзи, а в писаните през декември — горчивината и скръбта.

„Сливница“ завършва със стихотворение, което носи показателното заглавие „Да се не упиваме безпечно“. И с него на пръв поглед неочаквано, а всъщност дълбоко обосновано тази посветена на една победоносна война стихосбирка приключва с едно принципно отричане на войната, на която се противопоставя мирният творчески труд на народите:

Не смъртта, не гробът и не съчет

дават на народите животът.

Чест на тия, що блестяха с мечът,

чест на тия, що с ума работят.

Хронологически това не е последното от включените в „Сливница“ стихотворения. Но авторът го е поставил в края именно като неин логичен завършек, като основен идейно-етичен извод от войната, разтърсила съзнанието на народа и неговия поет.

Но органично сливащите се в стихосбирката „Сливница“ разнородни чувства, породени от войната, с отдалечаването от събитията започват някак си да се обособяват и в зависимост от обществено-политическите обстоятелства в спомените на Вазов се акцентуват ту върху една, ту върху друга по-едностранна оценка. Така като емигрант в Одеса през 1888 г. той написва стихотворението „4-та годишнина на Сливница“, където осъжда не само „позорната война“ („О, боже, всяка война такваз е!“), но и себе си — задето я е възпял: „И мойта муза възпя таз слава! // И сви на гроба венец кръвнишки!“... Краят на стихотворението е много силен — сам по себе си — като поетична формулировка на високата обществена отговорност на поета: „Господи, ти ще простиш, от жалост, // човека слаби, но не поета!“ Но откъде е дошла у Вазов тази представа, че в стиховете си се е поддал на тъмния вихър на тъмни чувства? Както изглежда, за момент той е повярвал на някои подобни обвинения, въпреки че в писмата си от същото това време сам ги отхвърля. На 28 декември 1887 г. той пише писмо до руския писател и преводач В. В. Уманов-Каплуновски, където, изказвайки му благодарност за преведените от него няколко стихотворения от „Сливница“, изрично прибавя: „Они вместе с сочувственною заметкою, самая

красноречива защита, оказанна ми против несправедливия приговор на г. Степовича¹¹. Ложност възгледа рецензента на идею, лежаща в основе этих стихотворений, очевидна. За исключением нескольких стихов, написанных мною в порыве узко национальных увлечений, и за которые ухватился г. Степович, главный мотив остальных — это грусть о жертвах братоубийственной войны, как вы верно заметили.¹²

Една седмица по-късно в писмо до К. Величков от 4 януари 1888 г. той отново със задоволство разказва същото — че Уманов-Каплуновски е превел неговия „Раковски“ и няколко стихотворения от „Сливница“ и ги е публикувал заедно с един „полемически отзив“, с който той отговаря на една друга рецензия за „Сливница“, „появивша се в друг руски журнал, дето ме упрекваха, че вместо да се трудя да бъде забравена тази братоубийствена война, аз поднасям на народа „кръвав поетически венец“ за нея“¹³.

Тези писма, струва ми се, показват ясно, че стихотворението „4-та годишнина на Сливница“ е плод само на моментно настроение, а не изразява някаква трайна по-късна оценка на стиховете от „Сливница“.

В съзнанието на Вазов Сръбско-българската война остава да живее не само с причинените от нея горчивина и скръб, но и с възвисилите народния дух патриотични пориви. И в определени обществено-политически моменти споменът за нея, както по-рано споменът за националноосвободителните борби, се превръща в своеобразен идейно-етичен критерий за сравнения и критикореалистични оценки на съвременността. Така в публикувания през юли 1900 г., т. е. наскоро след известните селски бунтове против десетъка пътепис „Вискер планина“, насочил бинокъла си към историческото село Гургулят, авторът печално напомня, че нашата храбра армия е възпитавана „за нови Сливници, Гургулята и Шипки“, а не за „да жъне позорните лаври на Тръстеник и Дуранкулак“. На следната 1901 г. по повод 15-годишнината от сливнишката победа Вазов ще публикува есеистичния си спомен „Сливница“. Възпоминания по случай един кръвав юбилей“, където отново ще акцентува върху своя хуманистичен и чужд на шовинизма поглед за войната: „България извърши дълга си тоя ден — нека го оставим в историята ѝ и в дъното на душите си, дето вечно ще грее. . . Ние сме народ трезвен, скромен, даже хладен — но вулкан, когато трябва — и шовинизмът е чужд нам.“

Във всички тези по-късни и чисто публицистични изказвания на Вазов акцентът се мести съобразно обществено-политическия момент и настроенията на автора и това осезаемо заостря оценките в една или друга едностранчива насока. Във „Вискер планина“ — към мярналото се за момент съмнение — дали пък наистина войните не са нужни на обществото за озониране на атмосферата; във „възпоминанието „Сливница“ — към опровергането от самото написване на този спомен колебание — дали трябва да напомняме за тази кръвава победа. Но и в двата случая самият тон на автора подсказва съзнанието за условната едностранчивост на подхвърляната мисъл. Така или иначе не може да не се види, че най-пълната и точна, единна в своите разностранни внушения оценка на Сръбско-българската война можем да намерим в нейното художествено изображение в произведенията на Вазов, писани по време или наскоро след самите събития.

А това са не само неговите стихове, но и неговите разкази за войната.

¹¹ Както е известно, руският славист А. И. Степович, който по-късно неведнъж се изказва положително за творчеството на Вазов, в началото се отзовава твърде критично за някои стихотворения в „Сливница“

¹² Ив. Вазов. Събр. съч. в 22 тома. Т. 21. С., 1979, с. 65.

¹³ Ив. Вазов. Цит. съч., т. 21, с. 66.

Непосредно след стихосбирката „Сливница“ излиза малката книжка на Вазов „Подпоручик Вълко. Разкази за Сръбско-българската война“ (1886), в която влизат разказът „Подпоручик Вълко“ (по-късно „Вълко на война“), написан според датировката на 2 януари 1886 г., и своеобразното „Писмо до дядо попа в с. К.“, с дата 8 януари 1886 г., което е нещо като въведение към Вазовите разкази за войната¹¹. Тези разкази, както изглежда, са били замислени като цяла поредица. Защото в края на книжката е поместено съобщение, че наскоро ще излезе и втори разказ — „Кръвта вода не става“ (който фактически е публикуван през 1891 г. с название „Два врага“). Към написаните в началото на 1886 г., но неуспели да излязат веднага Вазови разкази принадлежи и неговият класически шедьовър „Стоячо из Ветрен“, станал широко популярен с по-късното си название „Иде ли?“

Както и в стиховете си, където изрично подчертава: „Само ти, солдатино чудесни“, така и тук Вазов прави обект на художествена възслава безименния герой от простата селска маса. В разказите за Сръбско-българската война той за пръв път ни среща с оня нов образ, комуто е съдено да стане основният положителен герой на неговата критикореалистична проза от следващите десетилетия — образа на неизвестния „тъмен“ герой, човека от народа, прост, невежествен в политическите въпроси, но с честно и добро българско сърце.

Простичък, наивен и дори глуповат е неговият Вълко Папурчикът от разказа „Вълко на война“. Когато идва ред да иде воиник, той в началото дори се укрива, защото не му се отделя от нивата и воловете. Но когато в казармата новопроизведеният подпоручик Иван Морисвинев поисква да го направи оръдие на своята дребнава отмъстителност, здравата и честна психика на героя инстинктивно въстава срещу исканата от него несправедливост. Една повтаряща се у Вазов сюжетна ситуация, чрез която той на няколко пъти демонстрира нравствената същност на своите любими „тъмни“ герои. А когато започва войната, в окопите над Сливница Вълко смайва ротата със своето спокойно безстрашие. Непосреден като дете в чувствата и постъпките си, той дори в разгара на боя мисли повече за обяда, отколкото за смъртта. Художникът е успял да долови и да вложи в този жизнен и убедителен образ нещо от оня безсмъртен тип на безименния редник, върху чиято спокойна деловитост се крепи издръжливостта на една армия.

Народностният характер на разказа е подчертан още в самия тон на автора. При описанията на боевете той дори добива нещо от интонацията на народна песен: „Два дни вече как Софийско равно поле ехти от гърмове и трясъци; кънти и трепери висока Витоша, с гъсти облаци забулила сърдите чело. Уплашила се е стара София, българска столица“...

В първата си редакция разказът „Подпоручик Вълко“ е завършвал с произведането на Вълко в чин подпоручик. Но усетил, че това е не само жизнено неубедително, но и измества героя от оная социална плоскост — на тъмната народна маса, — с която той е органично свързан, по-късно Вазов изменя този щастливо безпроблемен край и отново преплита в патриотичния мотив за беззаветната храброст на българския воиник своята хуманистична присъда над братоубийствената война. Във втората редакция на разказа Вълко Папурчикът си остава „подпоручик“ само на присмех, но утвърждава своята социална роля на представител на издигнатото във върховен идейно-етичен критерий народно виждане: „Но мене ми се чини — взема тук и сам думата авторът, — че има със

¹¹ В „Подпоручик Вълко“ е поместено и едно стихотворение без заглавие, което прославя героите на войната в народнопесенен дух. Грамотно написано, то обаче с нищо не издава стила и таланта на Вазов и е съмнително дали е негово. (В събраните му съчинения не е помествано.)

стотици хиляди прости орачи като Вълка и у нас, и у съседът, които платиха с парата си и с кръвта си луксът на тая война, а още не могат да си обяснят кому беше тя толкоз притрябвала и защо я направиха необходима, когато тям трябваше само слънце и дъжд навреме. Глупава сган.“

Интересно е да се отбележи, че през 1916 г., при подготовката на Вазовите събрани съчинения, този подчертано антивоенен мотив от края на „Вълко на война“ е съкратен от автора. Явно по цензурни съображения. Както е известно, по това време цензурата си е позволявала да спира дори Вазови стихотворения, ако в тях намира израз народната жажда за мир.

Но да се върнем отново към първото издание на „Подпоручик Вълко“ от началото на 1886 г.

Споменатото вече „Писмо до дяда попа в с. К.“, излязло заедно с „Вълко на война“, би могло да се възприеме като своеобразен разказ във формата на писмо. Защото явно е, че в случая подателят съвсем не се интересува дали писмото му ще стигне до обозначения адресат, и добродушният поп от с. К., който оплаква войната, в която се лее християнска кръв, и същевременно благоденства юнаците, които се бият за народна правда, е по-скоро *обект* на разказа.

Познавайки характерния за Вазов маниер да твори под напора на спомена или на непосредствените си впечатления от живота, можем да допуснем, че в основата на „писмото“ наистина лежи действителна случка — някоя среща, станала по време на пътуването на писателя от Пловдив през София за бойното поле. Но по-важното в случая е, че това въвеждащо ни в атмосферата на Вазовите разкази за войната писмо има тъкмо тази основна и характерна за автора цел — да ни внуши достоверността на неговите творби, да подчертае, че те отразяват действително „виденото“ и „чутото“.

И още нещо — също така характерно за белетристичния маниер на Вазов. Както е известно, неговото повествование се отличава с постоянната открита намеса на автора в него. Но в първата редакция на „Вълко на война“, както и въобще в разказите си за Сръбско-българската война Вазов проявява неочаквана съдържаност в това отношение. И в такъв смисъл разглежданото „Писмо до дяда попа в с. К.“ своеобразно възмездява писателя за отказа му от по-обширни публицистични намеси. Защото тук той взема направо думата, за да утвърди като свое народното отношение към събитията:

„Искаш ли право да ти кажа? Грях ме е да пиша за тая пуста опустяла братска война! Защо се не бихме с неверниците? А сега сърцето на българина хем се радва, хем боледува.“

В това „писмо“ за пръв път се мяркат имената на Стоянчо и с. Ветрен, които наскоро Вазов ще свърже завинаги в неразривно белетристично единство, създавайки един от най-хубавите разкази в българската литература — „Стоянчо из Ветрен“ („Иде ли?“). Разбира се, имената са само повод за свободните творчески инвенции на художника. В писмото Стоянчо е син на попа от с. К., който го е изпращал до Ветрен, а авторът го е срещнал жив и здрав на фронта: „Поиска ми цигаро и аз му дадох цялата си табакера. Той се усмихна, както си го знаеш, и ми каза: „Благодаря. Ще ми стигне до Пирот, а там ще си купя нов. . .“ Чудесна душа, да ти е жив!“

Но в разказа писателят не си позволява да остави Стоянчо жив в боевете за Пирот. Защото неговата художествена цел е да покаже именно античовешката същност на войната. След всенародния патриотичен подем и възторзи е дошло време литературата да се вгледа и в малките човешки драми, които са цената на историческата победа. Поетът, който възслави героизма на българската войска и същевременно оплака кървавия сблъсък между две братски славянски страни, сега поглежда на войната откъм нейния дълбоко човешки интимен план.

... Отминават, обкичени с чемшир, младите войници, „студено, кал до колене, лапавица, поразия, а те пеят ли — пеят. . . [. . .] Синко, добър час! — пищи майката. Стоене — вика премаляла девойката. . .“ Авторът не е забравил високата оценка на историята, но той е сега сред разтрепераната от студ и вълнение народна тълпа. Патриотичното въодушевление и трагизмът на раздялата, песента на войниците и потискащата сива мъгла, всичко се слива в една картина, която властно предава на сърцето ти своето напрежение и тревога.

Отминават младите войници към подвига и към смъртта. . . А тук, на село, остават с тревожно свити сърца майки и любими, братя и сестри. Струва ми се, неслучайно по-късно Вазов променя заглавието на разказа. „Иде ли?“ е не само по-ефектно, то е и по-точно. Макар и авторът да е успял да вложи в едно великолепно войнишко писмо целия обаятелен образ на простодушния селски юнак, художествен обект на разказа са не преживяванията на войника, а преживяванията на неговите близки.

Както видяхме и от стихосбирката „Сливница“, Вазов пръв въвежда в нашата литература образа на майката, изпратила на фронта своя син. И въобще пръв издига антивоенното хуманистично знаме на българския писател. Патосът на „Иде ли?“ е в заклеимянето на войната като всенародно бедствие и античовешко дело. Авторът не се поддава на евтими екзалтации, с удивителна за него сдържаност той дори нито веднъж не взема сам думата. Неговата художествена присъда се съдържа в самото изображение на войната, видяна през очите на майката, която и нощем сънува ужаса на битките; на девойката, която мълчаливо крие своята скръб зад зачервените си очи; на децата, които сред коледната виелица отчаяно разпитват за бачо си Стоян. Присъдата е в топлия майчин поглед, с който баба Цена обгръща сръбските пленници: „Боже мили, та тия ли са сръбите? Та те добри хора. . . Клетите им майки. . . дали ги знаят. Момчета бре, я почакайте!“ И майката на българския войник тича да носи ракия на вражите пленници.

Трудно е да се прескочи който и да било от кратките, но наситени с богати внушения епизоди на разказа. Тревожният сын на баба Цена в стила на фолклорното образно мислене; простодушното писмо на Стоян, в което така трогателно се преплитат патриотичният патос на войника и изпълненото с грижите и радостите на мирния живот съзнание на селянина; срещата със сръбските пленници; изграждането на триумфалната арка за посрещането на победоносната войска. . . Със свойствената си непринуденост дори и в рамките на късия разказ Вазов съумява да вложи внушителна епичност.

Но безспорно най-силната сцена, от която е дошло и названието „Иде ли?“, която се подготвя емоционално от всички предишни епизоди и която никой, който е прочел разказа, не може да забрави, е неговият край. Верен на художествената си задача, Вазов само е отбелязал като хроника тържественото посрещане на фронтовците. В зимната вечер, която рисува в края, пред нас преминава не победоносна войска, просто — завръщат се войници по домовете си. Историята ще увенчае със слава техния подвиг. Но сега тук на пътя две премръзнали деца напразно очакват брат си. И пред сълзите в детските очи замлъкват триумфалните салюти на историята. Остава само трагедията на обикновения човек, платил високата цена на историческите колизии. Остава само тази изпълнена с безнадеждна скръб картина, която разширява границите си до размера на едно непреходно обобщение и която ще се повтаря дотогава, докато на света има войни — две премръзнали деца напразно очакват брат си сред зимната виселица, която там някъде в лозята при Пирот засипва пресния гроб на Стоян. . .

Стегнат, сдържано емоционален, написан с дълбоко проникновение в народната душевност и с вярно чувство за художествена мярка, разказът „Иде

ли?“ е истинско тържество на Вазовия белетристичен дар. Той слага блестящо начало на една от най-благородните традиции на българската литература и специално на българската проза — да се съчетава патриотичният патос и култът към безименните герои, дали живота си в защита на родината, с принципното отрицание на античовешката същност на войната.

Както се вижда от цитираното вече съобщение към книгата „Подпоручик Вълко“, още през 1886 г. е бил написан и разказът, получил при по-късната си публикация названието „Два врага“, посветен също на безименните герои на Сръбско-българската война. За разлика от „Вълко на война“ и „Иде ли?“ тук обаче патриотичният патос се внушава с помощта на една по-ефектна фабула, основана върху случайности и изненади — маниер, наследен от възрожденската белетристика и характерен за голяма част от Вазовата проза. Конкретната идея, определила сюжета на разказа, е също така характерна и, бихме могли да кажем, дори любима за Вазов — в решаващи исторически моменти пред възвишения образ на отечеството отпадат дребните лични вражди.

... По неизвестни на селото причини Първан Лазаров и македонският преселник Ламбо са се превърнали в ожесточени врагове. Ламбо дори става харамия само за да може да убие врага си. Но когато раненият на фронта Първан се укрива в непревзетия още Пирот и случайно попада през нощта в бакалницата на заселилия се тук Ламбо, неговият довчерашен враг отпуска инстинктивно вдигнатата кама и го приема като брат. Защото „Кръвта вода не става“, както е гласяло и първоначалното название на разказа. . .

И след отшумяването на самите събития Сръбско-българската война продължава да се явява в творбите на Вазов — вече като средство за доизграждане на образа на неговите характерни герои-патриоти. В разказа „Младен“ („Бикоглав“), писан през лятото на 1890 г., войната вече не е основен художествен обект, но тя е вплетена в края на действието, за да сложи последния ярък шрих в образа на героя. До този момент това е разказ за страстната любов и непреклонния рицарски характер на селския момък, предпочел да отиде в затвора, отколкото да се оправдае, като „почерни“ името на обичаната мома, с която е бил на среща. Но чисто по вазовски точно в момента на дошлия най-последен щастлив край авторът прави внезапен завой, извисявайки образа на героя в по-широк националноисторически план. Успял след тежки перипетии да се ожени най-после за любимата, на другия ден след сватбата „бикоглавият“ младоженец тръгва за фронта, за да остави юнашки кости на Царибродските височини: „Ни от придумвания, ни от молби, ни от плачове на отчаяната млада невеста, от нищо не взе. . . Самото началство се съгласи да му даде неделя срок, но той упорствува:

— Сега моята жена и род, и драгост, и господ е отечеството. . .“

През 90-те и началото на 900-те години Сръбско-българската война в творчеството на Вазов става, както видяхме, тема вече на неговите спомени. Но при Вазов границата между спомен и художествена творба често е твърде относителна. „Един влак (Историческо възпоминание от Сръбско-българската война)“ например съвсем условно е отнесено към спомените му. Плод на възбудената от чужд спомен творческа инвенция на автора, то си е чист разказ, оброчен в често срещаната у Вазов композиционна рамка на въведения разказвач („Това ми разказа завчера пехотинският полковник Т.“. . .). Т. е. по отношение на творческия процес тук имаме същия случай, както при разказа „Фелдфебел Стамболков“, създаден през 1902 г. също така въз основа на чужд спомен.

Написано през февруари 1899 г., „възпоминанието“ рисува всевъзможните пречки, с които немските служители по Хиршовата железница саботират устрема на българските войски да стигнат по-скоро до фронта. Т. е. патриотичният

патос на спомена за Сръбско-българската война този път се обвързва с една актуална за момента тема — опитите на българската държава да освободи железопътните линии на българска територия от властта на чуждестранните компании. И това постоянно актуализиране на спомена за Сръбско-българската война във връзка с историческия момент е може би най-характерното за живота на този спомен в съзнанието и творчеството на Иван Вазов.

* * *

Че в началото на 90-те години Сръбско-българската война е една все още актуална тема, говори и закъснелият литературен дебют на Михалаки Георгиев. Първите разкази на 36-годишния автор, излезли през 1890 г. във Вазовото списание „Денница“ — „Кърваво примирие“ и „След войната“, — са посветени на героично-трагичните събития, свързани със сръбската блокада на Видин. През 1894 г. излиза и един от най-силните разкази на писателя — „От зло на по-зло“, чийто сюжет е също свързан с войната — по-точно с нейните трагични последици.

Както и Вазов, в изображението на войната Михалаки Георгиев органично слива патриотичния патос и възхищението от героизма на българина с хуманистичната скръб за жертвите и възмущението от виновниците за войната. В това отношение той не се задоволява с чисто белетристичните внушения и в гласа му зазвучават и открито публицистични интонации: „От дясното рамо виси само един празен ръкав, съвсем празен; ръкавът е тук, ама ръката я няма: тя остана там — в Александровската болница! . . . Там остана, че им трябваше; трябваше им да подпрат с нея равновесието на Балканския полуостров, да го заякнат, та да не се клати, да не шава! . . . Вижда се, че коджамити ще да се е било разшавало това пусто равновесие, като им трябваша толкова хиляди ръце, толкова хляди крака, толкова хиляди глави, за да го подпрат, да го заякнат! . . .“ („От зло на по-зло“).

От друга страна, в общата атмосфера на трите разказа на Михалаки Георгиев за Сръбско-българската война акцентът е всъщност различен и неговото постепенно, но осезателно изместване е показателно за общия идейно-тематичен развой на българската литература от това време.

В първия разказ — „Кърваво примирие“ — художествен център е героизмът на българина. „Картината, която представляваше Видинът по това време, беше колкото скръбна, толкова и любопитна — разказва авторът в характеристиката за прозата от този период роля на летописец. — Солдатите, които сновяха насам-нататък по своята работа, изгледваха така спокойни, като че се готвеха за някой славен парад, а не — за смъртна борба. Всичко, що бе мъжко и по-младо, по-жизнено, като захванеш от най-богатските синове, дори до най-бедния абаджийски калфа или кожухарски чирак, всичко вървеше с една презрителна усмивка на лицето. Сам-там ще видиш по някой по-бляскав поглед, устремен по посока на Тимока, но — нищо повече. Такава поразителна хладнокръвност, такава презрителна усмивка и такъв бляскав поглед те карат неволно да свалиш шапката си от главата и да им се наклониш. . .“

Трагичният до сантименталност сюжет откроява още повече героичната тема. . . Млад и красив, плен с жизненост и сила пристига във Видин артилерийският поручик Н. с изпратеното на Видинския гарнизон подкрепление. И още при първия поглед между него и красавицата на града се заражда пламенна любов. Но коварно нарушеното примирие прекъсва техния танц. И той вече никога няма да бъде продължен. Защото в героичната едночасова битка младият поручик оставя единия си крак. . .

Във втория разказ — „След войната“ — акцентът е вече изцяло върху трагизма. . . Старата баба Вълкана разказва на автора за загиналите при обсадата на Видин малки деца, майки с пеленачета, млади момичета преди сватбата си. А самият той става свидетел на потресаващата трагедия на едно семейство, в което бащата и 14-годишният му син са отишли доброволно на укрепленията да помагат на войниците и там и двамата са били ранени. От раняването бащата ослепява, а синът му след дълго боледуване умира, защото осиромашалото семейство няма възможност да го заведе на лекар. И сега слепият баща обикаля в дъждовния ден опустелия град и тъжно свири с кавала, за да събере милостиня за погребението. . . В общата трагична обга-реност на разказа патриотично-героичната тема тук вече осезателно се изме-ства от социалната.

Социалната проблематика, характерна за българската литература от 90-те години, изцяло диктува написания четири години по-късно разказ на Михалаки Георгиев „От зло на по-зло“. Всъщност това е вече разказ не толкова за войната, колкото за печалната участ на западащите дребни занаятчии — един от най-специфичните проблеми на десетилетието. Войната, или по-точно нейните трагични последици, тук идва като едно от поредните нещастия, струп-ващи се върху дома на ковача бай Крачун. Неговата единствена надежда — синът му Младен — се завръща от фронта безпомощен инвалид. И няма вече кой да поеме тежкия ковачки чук. Този безползен вече чук полагат в гроба на стария ковач. А осакатеният Младен, свил се пред прага на църквата или пред сергиите на пазара, проси, за да издържа осиротялото семейство на сестра си. Проси и разказва на заобиколилите го „какво е било в битките“. В тези разкази на героя за миг зазвучава отново героично-патриотичната тема. Но сега тя вече има нови функции — важна е не толкова сама по себе си, колкото като своеобразен контрапункт на социалната. Патриотичното съзнание на човека от народа с неговите възрожденски представи за отечеството и за дълга му към него влизат в трагично противоречие с неговото социално положение на безпомощен и оставен на произвола на съдбата „малък човек“. „А не е да речеш за свой кеф осакател. За царщината е, дума се, санким за народо“. . . -- сърди се и въздиша бай Цоло Дубаджията. Но отпуснатата след две години инвалидна пенсия няма да оправи безвъзвратно рухналия дом. И картината на принудения да проси герой от Сръбско-българската война в разказа на Михалаки Георгиев придобива внушителен символичен смисъл — като израз на крещящото противоречие между все още живото у народа възрожденско патриотично съзнание и социалните порядки в буржоазнокапиталистическата държава. Отминала е в историята Сръбско-българската война със своя героично-трагичен патос и общонароден патриотичен подем. Нови проблеми вълнуват обществото и литературата. Патриотичната тема неусетно се е преляла в социалната.

* * *

Можем да приемем, че с разказа на Михалаки Георгиев „От зло на по-зло“ завършва прекият отзвук на Сръбско-българската война в литературата. По-късно тя става за нея една вече историческа тема. Историческа тема, пред която все още сме длъжници.

Затова пък непосредните художествени отзвуци на войната оставят в българското литературно развитие трайни следи и създават естетически ценности с дълговечна въздействена сила. Стиховете от Вазовата „Сливница“ и неговите и на Михалаки Георгиев разкази за Сръбско-българската война са в основата и на патриотичния патос и преклонение пред героите, заги-

нали за родината, и на дълбокия хуманизъм, отричащ античовешката същност на войната, които стават една от най-трайните и плодотворни традиции на българската литература и раждат новите шедьоври на военна тематика в творчеството на Димчо Дебелянов и Йордан Йовков. А вдъхновените редове на „Новото гробище над Сливница“ и „Иде ли?“ завинаги са се врязали в националното съзнание, превръщайки героично-трагичния спомен за Сръбско-българската война в художествени обобщения с непреходна национално-историческа и общочовешка стойност.

ПЪРВИ КРАЧКИ В БОРБАТА ЗА СЪЕДИНЕНИЕ

СОНЯ БАЕВА

Една болка живеела в душата на всеки българин след края на Освободителната война — Берлинският договор. По своята несправедливост той надминавал и най-лошите очаквания. Радостта на българските патриоти по-мръкнала, преди да изгрее. Гняв и възмущение изпълвали сърцата.

И наистина, каква победа е тази, когато резултатите ѝ приличали повече на поражение — България разпокъсана на три части — Македония под робство, Тракия васална на Турция и само Северна България свободна, под покровителството на Русия. Навсякъде в страната и най-много в „красна Македония“ и „прелестна Тракия“ се разгръща общонародно движение за пълното освобождение на българския народ. Ако Руско-турската освободителна война е завършена, българската национална революция не била завършена. Борбата за съединението на Източна Румелия с Княжество България, за освобождението на Тракия и Македония била нейно естествено продължение. Ето защо веднага след Берлинския договор избухва Кресненско-Разложкото въстание, създава се съпротивително движение, което не допуска в Източна Румелия да бъдат въведени турски гарнизони. Организира се Тайният революционен комитет „Единство“, който, макар и създаден в нови условия и в по-масов състав, бил фактически продължение на революционните комитети преди Освобождението. Създават се и така наречените „Гимнастически дружества“, в които само в Източна Румелия по време на Съединението се обединяват повече от 60 000 души. В множество публикации се казва, че тия дружества се образуват в Източна Румелия едва когато се организира въстанието. Това не е точно така. Гимнастическите дружества са военизирани доброволни организации, създадени с ясна цел да подготвят масова българска армия, по инициатива на генерал Тотлебен, тогава главнокомандуващ руската армия на Балканите. Той нарежда членовете на тази организация да бъдат въоръжени (макар и с кремъклни пушки), но с нескритата цел да изплаши Турция, за да се откаже от правата, които ѝ дава Берлинският договор. В Източна Румелия обаче под натиска на Портата и европейската коалиция те били забранени и разтурени още на 30. X. 1879 г. и отново подновени по време на подготовката на Съединението. Дотогава техните членове били записани в резерва на милицията.

Тия факти са известни. Те се доразвиват и доуточняват. По-малко или съвсем неизвестни обаче остават някои събития, свързани със Съединението и борбата за цялостното освобождение на България вътре в Княжеството.

Веднага след Освобождението в Сливен се събира група от известни български революционери и просветни дейци, като д-р Георги Миркович, завършил медицина във Франция, заточен 6 години за политическа дейност в Диар-

бекир, д-р Добри Минков, д-р Начо Планински, също заточеник в Мала Азия през 1876 г. Тук идва и Петко Славейков, назначен след края на Освободителната война като „чиновник за особени поръчения“ при сливения губернатор полк. Иляшевич, „отявлен злоупотребител“, както го нарича Славейков и както го определят съвременниците му. Несвикнал на чиновническо подчинение и неспособящ дейността на Иляшевич, „Соловейко“, както го наричали русите, въобще не се явявал в канцеларията. Той имал съвсем друг план за работа.

Тези високообразовани и изпитани родолюбци организират най-напред „Печатарско дружество“, на което стават учредители. За тази цел Славейков привлича своя стар сътрудник, талантливия журналист и писател Светослав Миларов. Урежда също да се вземе от Цариград печатницата на Петър Карапетров. Тя била пренесена в Сливен от печатаря Иван Дочков, негов стар съратник и издател на в. „Гайда“, който става неин управител. Печатарското дружество започва да издава книги, учебници и брошури, от продажбата на които, освен капитала, който внасят учредителите, се набират средства. С тях дружеството имало вече възможност да пристъпи към изпълнение на най-сериозната си задача — да издава в. „Българско знаме“. Редактор на вестника става д-р П. Минков, издател д-р Георги Миркович, и двамата от Сливен, отлично подготвени за такава работа. Д-р Минков завършил Роберт колеж в Цариград, бил известно време секретар на Екзархията и участвувал в списването на в. „Левент Таймс“, а д-р Миркович заедно с Драган Цанков — в редакцията на в. „България“.

Инициатива за издаването на вестника имал Петко Славейков, който, след като съставя и редактира първия му брой, заминава за Търново, откъдето редовно праща дописки за дейността на Учредителното народно събрание и публикува свои стихотворения.

Както „Печатарското дружество“, така и в. „Българско знаме“ не били изоллирано явление, а дело на голяма, щателно обмислена организация, в която участвували не само най-будните сливения общественици, но и цялото гражданство. „Българско знаме“ бил орган на „Таен революционен комитет“ със своя програма, свой устав и своя стратегия за осъществяване на Съединението и освобождение на Тракия и Македония. В Устава на „Тайния комитет“ се казва: „Целта на Комитета е да работи дейно за премахването на ония точки от проекта на последния Берлински конгрес, които узаконяват робството на една част или ограничават свободата на другата част от българския народ в Тракия. Тайният комитет „Българско знаме“ ще залага неуморно да постигне пълната политическа и народна независимост на българския народ в Тракия, тъй също и неговото политическо съединение с другите му братя отвъд Балкана и в Македония.“¹

Все в този дух са и останалите глави в Устава: Глава II — „Насоки, към които ще се стреми деятелността на тайния комитет“ — Ще събират пари, ще имат свое разузнаване. „Комитетът ще включва в редовете си „лица пъргави и решителни, лица, които знаят да страдат и да мълчат, лица, на които душата гори за честта на българското име, за съкрушението на тиранията и за победата на българската свобода, и които биха били готови. . . да отиват сяло и предано сред опасностите, за да извършат някоя тайна мисия, която може да им се повери.“ „Членовете на Комитета ще залагат, щото и по другите средища в окръжието да се отворят клонове на Сливения таен комитет.“

Глава III засяга управлението на „Българско знаме“. „То ще бъде съставено от 12 души. Освен тях обаче ще има и спомагателни членове, на които

¹ НБКМ, арх. ф. 112 Светослав Миларов, арх. ед. 174, № 16. Тук публикуваме само извадки от текста. Документите са запазени в ръкопис.

числото е неопределено, според нуждите. Между ръководните личности един ще бъде главатар. Той ще се избере с тайно гласуване. Трябва да притежава разни познания, способности доста широки, да има дух положителен, душа одушевена и смела, а същевременно трудолюбива и тайна. Такъв човек е само в състояние да понесе делото на Тайния комитет върху раменете си и да го изкара на един благополучен край.“

Тази глава на Устава съдържа 17 члена, засягащи организацията на дружеството. Промислена е дълбоко, умно и всестранно, въпреки въодушевление-то, което се чувствава на много места.

Документът се намира в архива на Светослав Миларов, близък приятел на Славейков и негов съмишленик, съавтор на известната статия „Двете касти и власти“, заради която турците спират в „Македония“. Той е син на известния търновски обществен деятел Никола Евтимов Сапунов, след смъртта на който (умира в Цариградския затвор) майка му Станка Миларова се омъжва повторно за известния сливенски търговец и общественик Хаджи Мина Янков Пашов, ученик на Добри Чинтулов, работил в Цариград като един от редакторите на в. „Съветник“. Уставът на Тайния комитет е написан от ръката на Миларов и вероятно съчинен от него. Това личи по стила на документа.

Пак в архива на Миларов се намира негов ръкопис, с който се потвърждава образуването в Сливен на една от първите след Освобождението партии, наречена „Народна“: „Акт за съставяне на народна партия в град Сливен“. В него се казва: „Тежката и мрачна завеса на турското владичество, под което гинехме и пъскахме в тинята на своя срам и на турските зверства, се смъкна. Последната ужасна буря премина и ние останахме пак живи, да се радваме на божието слънце, което ни огрея, да се чудиме на великолепието и чудесните красоти на своето ново освободено Отечество, на своята мила, премила България. . . Но ние, синовете на свободен Сливен. . . като издирваме коренните причини на нашия несносен живот, смятаме, че за да живеем по-добре, отколкото сме живеели. . . не трябва да се предаваме на кейфликът и на хайлазлъкът, а да се напругнем още от началото и с най-чисти намерения и с желязна енергия да работим за възраждането на своя град и на окръжието му. . .“

В тези документи, написани с висок патриотичен дух, в които за пръв път след Освобождението виждаме събрани от една цел представители на всички общества среди през Възраждането, се разкрива ярко, че съединисткото движение отговаря на коренните интереси на целия български народ, че то е в истинския смисъл на думата *общонародно дело*.

В този документ, както и в Устава на Тайния комитет, личат демократичните идеи на века. В тях на първо място са поставени идеята за освобождение и неотменната нужда за възпитанието на народа, които Славейков и Миларов застъпват така блестящо във всички свои статии и вестници. Според тях българският народ няма да бъде свободен, въпреки че е получил свободата си, ако няма едно съвременно политическо образование и свободолобиви схващания. Защото с течение на вековете той така се е отъждествил със своите поробители, че няма да има полза, когато турците са си отишли и са му оставили заедно със слабостите, които той има като „рая“, и пороците, които те сами са се борили да преодолеят — ленивост, нетърпимост, дух на насилие и култ към грубата сила. Това всъщност не би било освобождение. Ето защо Светослав Миларов в програмата на „Народната партия“ изтъква на първо място необходимостта от трудолюбие, честност и демократизъм, просвета и образование. Тия качества, които се изискват от всеки, който иска да стане член на „Народната партия“, са развити широко в ръкописа. Защото народ, който не притежава тия качества, не може да се нарече *свободен*.

Без просвета, без личен и обществен морал, без идеали, без възпитание в съвременните идеи на века българите няма да разберат цивилизацията, няма да могат да я приемат, ще останат разпокъсани, объркани, без посока и цел, без органична връзка със света, със сънародниците си и с най-близките си съграждани. А това е, което *сега*, както и по-рано, беше нужно най-вече на българския народ.

И най-накрая, като израз именно на тия идеали, на тия идеи, на тази организирана борба за доосвобождението на България териториално, политически и идейно, Славейков издава първия брой на в. „Българско знаме“. Той излиза от печат на 10 февруари 1879 г., точно в деня, когато в Търново се открива Учредителното народно събрание.

В кратка уводна статия от д-р Миркович, озаглавена „Обявление“, се изтъкват задачите на вестника, а именно „да съобщава какво става или се върши в разните части на нашето отечество, как се намират нашите събратя, що се намират под чуждо управление“ и т. н.

Централната статия на вестника, озаглавена „Сливен, 9-ий февруарий 1879“, е написана от Петко Славейков. В нея след толкова дълго мълчание чуваме гласа на народния трибун, който отново разцъфтява под благотворното слънце на свободата.

„Със първото развиване на „Българско знаме“ на юг от Балкана, ние има да съобщим на читателите си две интересни известия — едното, че последната спогодба за окончателен мир между Русия и Турция е станала и мирът е сключен, и другото — че Народният събор в Търново днес-утре се отваря и ще се започне разглеждането на органическият устав, по който ще се управлява Княжество България. . . И едното, и другото от тези важни известия, турят българите в едно положение, колкото странно, толкова и любопитно.

Може да ся е случвало на мнозина от читателите ни да са се усмихвали под мустак кога са чули от някого да казва: „*Направлям го аз него едното му око да плаче, а другото да ся смее*“ (к. м., С.Б.). . . Такова е и нашето състояние днес. . .“

Славейков говори за ужасното положение на ония българи, които остават под робство. „Горкана си! Страшни мъчения и ужасни кланета ще последват пак! Порои кръви ще потекат там, а тук при нас, полята ще ся обсебят. . . от бежанци, които ще измират от глад и студ. И кой Българин, кое сърце Българско ще бъде толкова кораво да са не поддаде на скръб и тъга. . . А там, в старата столица ще се събере Народен събор, ще се избере княз, ще се утвърди Народното българско правителство. Каква радост блещи на челата на всички българи!

Цялата статия, написана в този дух, завършва: „Да работим заедно за общий, народний интерес, а не лично всякой за своят собствен. Да любим Отецеството си въобще, а не с предпочитание на една страна пред друга! Не трябва да забравяме: че родна наша земя, еднакво мила и еднакво свидна е всяко място дето се раждат и живеят българи, и дето лежи свещенният прах на нашите прадеди, че плът от народното ни тяло и същи наши братя са онези българи, които смесят сълзите си със струите на Марица, на Струма и на Вардар. Пишем ли, прочие, четем ли, пари ли тичае да печелим, това е, което трябва винаги от ума ни да не излиза!“

Отдолу се е подписал П. Р. С.

Тази статия не е само неговото първо произведение след Освобождението, но тя е първата статия в българския следосвободенски печат, тъй като „Българско знаме“ е *първият вестник*, който се появява в нова България, сред многобройните вестници, които излизат през тия няколко години — години на

опиянение от свободата, както ги нарече Георги Боршуков в своята извънредно ценна книга „История на българската журналистика“².

В „Българско знаме“ от Славейков са написани още статиите „Общ преглед на важните политически събития в 1878 г.“, „Разни слухове по кандидатурата на българския престол“, „Текстът на руско-турския договор“. С оглед на настоящата статия интересно за нас е съобщението „Разни новини“, в което се казва, че в Сливен е организирано гимнастическо дружество „Лев“, председател на което е Иван Славейков. То брои вече около 1000 души. Те се учат на стрелба. Всички сливенски жени и деца ходят да гледат упражненията. Също интересно е съобщението, че в Сливен е създадено „Благотворително дружество“, задачата на което е да доставя на народа средства „за подобрене на състоянието му във всяко отношение“, да възпитава народа в идеите и духа на нашите възрожденци — на честност, трудолюбие и скромност.“

Още първата година — 1879 — както Славейков, така и Светослав Миларов напускат града и се преместват в Търново, където се създава голяма политика, свързана със задачите на цяла България. Тук Славейков започва да издава в. „Целокупна България“, в който показва отново блестящите си качества на журналист. Неговите статии, написани леко, духовито-унищожително, се четели с голям интерес от всички. За големия успех на вестника допринесли и малкият, но вдъхновен авторски колектив — Стефан Стамболов, Светослав Миларов, Иван Славейков и младият Алеко Константинов.

² Докато за 34 години през Възраждането, до 1878 г., бройката на вестниците и списанията с мъка достига до сто, само през 1879 г. започват да излизат двадесетина нови, а до Съединението — 1885 г., за седем години, числото на българските вестници е вече 140.

На 12 октомври 1878 г. известният издател Димитър Паничков пренася своята печатница от Пловдив в Свищов и продължава да издава вестника на Добри Войников „Дунавска зора“. По това време Войников не е вече между живите. Той умира от холера в пансиона за сираци, където е надзирател. Паничков се заел сам да списва вестника, но това не му се отдало. Съдържанието на „Дунавска зора“ не само не било актуално (и то в такава време!), но било съвсем бедно. Сам Паничков създава своята немощ и се отказва от изданието му. При това положение „Българско знаме“ е признат за първия сериозен вестник в свободна България.

БЕЛЕЖИТ УЧЕН — РОДОЛЮБЕЦ И ГРАЖДАНИН-ХУМАНИСТ

Чрез любовта си към България аз обикнах всички хора по света.

Акад. А. Балевски

ГЕОРГИ ДИМОВ

Това признание на акад. Ангел Балевски, струва ми се, ни дава ключа да навлезем в неговия мисловен и нравствен свят, да вникнем в ония граждански и съкровено човешки изживявания, които са насочвали духовната му енергия към дела, еднакво скъпи на народа ни, на човечеството. Стига само човек да побеседва с него или да слуша разговорите му с други, да чуе изказванията му, които той прави така често като ръководител на Българската академия на науките, като член на толкова много научни, културни, обществени организации, да прочете стотиците му статии и слова, за да почувствува обаятелната му личност, необозримата му хуманитарна култура, неистовото му родолюбие, будната му гражданска съвест, готовността му да служи на националния и общочовешки прогрес, на сътрудничеството между народите, на мира. От неговия кабинет човек излиза обогатен с нови идеи, с нови възвращения на сърцето и на ума, с едно чувство на възхищение от човека, изпълнен с толкова благородни помисли за народността и нравствено извисяване, за утвърждаване на национални и общочовешки добродетели. Удивлява ни въздухът на съпричастност към народната съдбовност — и в миналото, и в наше време. За него тя е „светая светих“, подхранва всяка негова проява, вдъхновява го, когато на национални и международни форуми издига глас в защита на свещени човешки права, на хуманни идеи.

Всеки, който е имал възможност да общува с акад. Балевски, не може да не се удиви на всеобхватните му познания по проблемите на историята, литературата, културата на народа ни, на човечеството, на умението му да тълкува превратностите в историческите процеси, духовните превъплъщения на човешката личност, съдбините на света. Той извиква възхищението ни и със сладкотоумието си, с образната, изпълнена с народни мъдрости мисъл, с феноменалната си памет, със способността да се вживява в народни и лични съдби, да се въздува от произведенията на изкуството, да рецитира стихове от български и световни класици — в оригинал и превод, да благоговее пред подвига на мислители и общественици, на борци за свобода и правда в света. И след като се разделиш с него, продължаваш да си под обаянието на чутото, у тебе нахлуват размисли за род и родина, за историческата ни орис и за човешката цивилизация, за повелите на нашата съвременност, за перспективите на бъдещето. В съзнанието ти продължава да живее образът на гражданина с възрожденски дух, на учения — хуманист и интернационалист, изпълнен с тревога за све-

та пред новата термоядрена заплаха, но и с вяра в разума на хората, устремени все към нови социално-философски и културно-нравствени хоризонти.

С такива качества и с толкова много още подобни на тях човешки и граждански добродетели се откроява личността на акад. А. Балевски и от двутомното издание на негови доклади, статии, речи, изказвания, обнародвани под сполучливия общ наслов „Наука — човек — общество“ (1985). Това издание ни дава възможност да се уверим по-пълно в широтата на погледа и разбиранията на човека, който вече близо две десетилетия ръководи най-голямата национална научна организация — Българската академия на науките, която играе първостепенна роля във всестранния ни социалистически възход, ползуваща се с неоспорим авторитет и пред световната научна общественост. Тези „доклади, статии, речи, изказвания“, правени пред различни национални и световни форуми, пред партийни конгреси и конференции, на научни и общокултурни събрания, на сесии, посветени на исторически събития и личности или писани по искане на наши и чужди вестници и списания, наистина ни сродяват с една дейност, която заема видно място не само в научния ни, но и в цялостния ни национален духовно-интелектуален живот. Тя ни сродява с виждания и размисли, с вълнения и тревоги относно минала, сегашна и бъдеща съдба на народа ни, относно ролята и задълженията на науката, на културата в грандиозното социалистическо строителство във века на научно-техническата революция. Сродява ни с едно грижовно, марксистко-творческо отношение към многовековното ни духовно наследство. След като сме се запознали с това двутомно издание, ние по-пълно разбираме проблематиката, която е занимавала нашата научна общественост през последното десетилетие на социалистическото ни развитие, по-непосредно виждаме през какви етапи е минала националната ни научноизследователска и научноорганизационна мисъл в търсене на форми и пътища за най-пълно сливане с конкретните и перспективните задачи, които партията и лично др. Т. Живков са поставили пред научния фронт, както и усилията на хората на интелектуалния труд да се издигнат на равнището на партийните изисквания, на народните повели. И още — с какъв творчески подход се пристъпва към тълкуване и осмисляне на историческото ни минало, на народностната ни култура, как далновидно се търсят техните проекции в настоящето и бъдещето.

В предговора към изданието от акад. П. Зарев, онасловен „Живот, отдаден на науката и на своя народ“, с основание се подчертава, че в образа и душевността на акад. Балевски са възпелтени много от добродетелите на възрожденската и на социалистическата ни интелигенция, че той се явява наследник на най-хубавото на онези, които са живеели със световните пориви за национална и социална свобода, за човешко равноправие. „У него има нещо от възрожденския дух на предосвобожденската ни интелигенция и от порива към свободна мисъл, към пионерското себеотрицание на нашите тесни социалисти, които вече по-късно водеха духовно напредъка на освободена България. И още едно качество: настройката му да тълкува великите завоевания на философската мисъл, на световния културен прогрес. Тези черти и качества са се изработили у Балевски далече в миналото, още в юношеските му години, за да се съхранят непомерачени от времето до днес.“

И наистина, акад. Балевски сякаш се явява еманация на онези национални и общочовешки тежнения, на оная неспокойна и търсеца мисъл, които са били устремени към нови социално-нравствени, културно-естетически хоризонти, към големите хуманитарни идеали.

Макар и инженер по образование и проблемите на техниката да са предмет на преките му научни занимания, акад. Балевски по душевност и цялостно философско-емоционално устройство е хуманитар от най-чиста проба. И ако

в техническите лаборатории той търси да открие законите на металознанието — една област, в която е направил крупни открития със световна известност, то през другото време той сякаш търси да открие едни други закони — на народната ни съдбовност, да разгадае ония вътрешни сили, които са съхранили нацията ни след толкова драматично-трагични изпитания, за да се извисява не един път в миналото и днес до най-високите върхове на световната цивилизация. Мисълта му, характерна с една ренесансова широта, броди из близки и далечни светове, за да се сроди с философски прозрения и културни завоевания, до които се е домогнало човечеството в неспирния си ход към високи идеали.

Акад. Балеви е така устроен, че преживява най-непосредно съдбата на народа и в миналото, и в наше време. „Всяко нещо, което се отнася до съдбата на моя народ, ме вълнува. . . Всяко нещо, което засяга тоя народ, което засяга възможностите за едно правилно развитие по-нататък, много силно, лично ме засяга, просто болезиено ме засяга“ — чистосърдечно признава той, говорейки за самочувствието на българина като социалистически гражданин. И наистина, тая народна съдба — величавя и трагична, преминала през много извисявания и падения — ще насочва мисълта и чувствата на гражданина и учения. Той е еднакво вдъхновен и когато говори за древна България, за отминали епохи, и когато сочи задачите, стоящи пред социалистическата ни родина, осъществяваща съкровеният помисли и мечти на предходните поколения. И винаги съумява да вплете в едно минало и съвременност, да види значението на отминали събития и личности в светлината на новите времена, да посочи мисловната, културно-нравствената им радиация и в наше време. Чрез словото му — живо, образно и емоционално, наситено с вековни мъдрости и етнопсихологически размисли, тези исторически явления ни стават по-близки и разбираеми, по-непосредно чувствуваме тяхната философско-нравствена непреходност. Авторът така се е сродил с народопсихологията на българина, така вярно тъкмува нейните превъплъщения, трайното и променливото в нея, регионалното — специфичното и общонационалното, че ни кара и ние да почувствуваме по-непосредно народната ни душевност — оказала се толкова устойчива, съхранила изконните си добродетели.

С нескривана гордост и вълнение говори за делото на великите първоапостоли Кирил и Методий и на техните ученици — родоначалници на една нова цивилизация в европейския континент. Тези плодотворни традиции отново ще процъфтят чрез дейността на Патриарх Евтимий и на неговата Търновска школа, безмилостно разгромена от варварската османска империя, принудила големите ни книжовници да потърсят убежище в други славянски земи и най-вече в Русия, за да обогатят с нови произведения духовния живот на тия славянски и балкански народи. Изобщо, за подвига и делото на държавници и книжовници от далечното средновековие, издигнали българската култура на най-високо равнище, домогнала се и „до подстъпите на Ренесанса“, ученият-патриот пише с дълбоко преклонение. С подобно вдъхновение и прозорливост той говори и за епохата на националното ни възраждане. По думите му делото на Паисий Хилендарски „надхвърли националните ни рамки и придоби общочовешко значение в съзнанието на поколенията, защото включи нашия народ в общия процес на човешкия прогрес“. В неговата „История славеноболгарска“ е заложена „първата българска националноосвободителна програма“. В тази „история“ хилендарският монах гениално прозира пътищата и формите за национално свестяване, свързва „миналото на българския народ с неговото настояще и бъдеще“, за да се превърне в манифест на съзряващата национална революция, която достига своя апогей във величавите и трагични дни на април 1876 г.

По случай стогодишнината от Априлската епопея на митинга събор в Панагюрище акад. Балевски подчертава, че в ония дни народът ни сътворява „една истинска героична поема — удивителна по силата на бликналото патриотично чувство, по моралното очарование и завършеност на характерите, по невероятната по размерите и патоса народна жертва. . . Корените на най-добрите национални и морални добродетели можем да открием у априлци. Култивирането на такива черти в националния характер, каквито са притежавали нашите революционни демократи — родолюбие и чувство за национално достойнство и гордост, борчески свободолюбив дух, неукротим стремеж към социална справедливост и истинска демокрация, — бе и продължава да е една от важните насоки за формирането на социалистическата личност.“ С правдиви мисли е пропито това вълнуващо слово и относно философско-нравствената същност на организаторите и идеолозите на българската национална революция, за техния хуманизъм и интернационализъм, съпричастни на освободителната борба и на други народи. Затова идеите и принципите на българската национална революция са така съзвучни и със съзряващото социалистическо движение, за да възтържествуват в пълнота след Деветосептемврийската социалистическа революция от 1944 г.

С подобен родолюбив и хуманистичен патос са пропити и словата му за Освобождението на България, за Илинденско-Преображенското въстание, при откриване паметника на Македоно-Одринското опълчение в Благоевград и при толкова други чествувания на исторически събития и личности. И винаги ще призовава днешните и идните поколения да живеят като българи, достойни за великите ни предци, за които България бе върховен кумир, достоен за всякакви жертви. И сякаш за да бъде още по-убедителен, в тия си призови припомня съкровенията изповеди на двама колоси на националната ни поетическа мощ — на Димчо Дебелянов и на Христо Ботев: „Димчо Дебелянов казва за странника, завърнал се в „бацината къща. . . напразно спомнил майка и родина“; Ботев казва: „О, майко моя, родино мила.“ И по-нататък: „Ние имаме две майки: едната е смъртна — тя умира, ние жалим за нея; другата е безсмъртна — това е майка България и тя е нашият вечен съдник. Тя ще ни съди и за добро, и за лошо. Тя ще каже дали сме били, или не сме били нейни добри чедра.“ И ще завърши вълнуващите си съждения, заклеявайки всички и всякакви поробители на други народи, възвеличавайки „тези, които са живели, борили са се и умирали за човечност, за свобода, умирали са за майка България!“

Многократно и умъдрено акад. Балевски говори за историческото битие на народа ни, за неговата душевност и психология, за стоицизма му, за изконни негови добродетели и слабости, за житейската му философия. Каквито и въпроси да разглежда, той винаги съумява да свърже своите разсъждения с ония моменти и прояви, когато народът ни в миналото се е извисявал до учудващи духовни висоти и със своите идеи е разтърсвал устоите на средновековни държави и духовни институции и норми, ставал е носител на възгледи и учения с дълбок новаторски, революционизиращ смисъл.

Като утвърждава и възхвалява българските народностни добродетели, ученият-хуманист никога не изпада в някакво патриотарство. Подчертавайки какво ние сме дали на другите, изтъква и какво сме взели от тях в процеса на исторически обусловеното общуване, какво сме наследили от миналото и какво ново са създали поредните поколения. Нееднократно обосновава приемствеността в областта на духовния живот и в национален, и в общочовешки план: минало, настояще и бъдеще взаимно се допълват и обуславят. Но заедно с това той спонтанно реагира на ония, които, увлечени по интернационални идеали, забравят собствения си народ, подценяват българските приноси в световния прогрес, не държат сметка за националното си достойнство. „Ние не можем

да бъдем интернационалисти, без да бъдем, нека употребя тая наша хубава дума — родолюбци.“ Подобни предупреждения не един път ще срещнем в писанията и изказванията на акад. Балевски. И все в тоя род на мисли многократно подчертава необходимостта да се защитава историческата истина, научната правда за българската народност, да се отнасяме с преклонение към героите на мисълта и делото, към онези, които са градили нашата държава, култура, които са воювали за национална и социална правда. „Един народ, който няма герои, той не е народ! Един народ, който не тачи героите си, той не е народ! Трябва да има хора, на които да се подражава, които да служат за светила!“

Безпределното му възрожденско родолюбие, широката му ерудираност по въпросите на българската история и култура, както и относно взаимодействието им с духовно-интелектуалния живот на други народи, хуманистичните му концепции по отношение същност и задачи на всяка научна и общокултурна дейност се открояват с особена сила в редицата слова и доклади, които акад. Балевски изнася у нас и в чужбина по случай 1300 години от основаването на българската държава. Подобно на нашите възрожденци ще иска святата истина да бъде знаме на всички, обrekli се да служат на по-високи национални и общочовешки идеали: „Там, където има истина, там се ражда любов, а любовта е извор на живота. Там, където има лъжа, там се ражда омраза, а омразата — това значи смърт. Следователно ние не можем да служим на друго освен на истината, на пресвятата истина“ — заявява акад. Балевски при откриване на Първата комплексна международна конференция по българистика в гр. Шумен през 1979 г. И уверява, че „изучаването на българската история, изучаването на българския език и на всички прояви на нашия народ ще допринесе извънредно много за изясняване философията на историята на народите“. Научните занимания и търсения той свързва винаги с една висока нравствена извисеност; те трябва да будят и възвишени чувства, да вълнуват и насочват към благородни дела. „Не само изкуството, не само поезията, не само това, което действа върху душата човеческа, буди добри чувства, буди добри мисли. И науката, която също имасвоята богата емоционална страна, и тя трябва да създава добри мисли, добри настроения, да изгражда душевността на хората по един такъв начин, че те да бъдат все по-съвършени и по-добри“ — говори той пред учените, посветили се на българознанието, като ги призовава наред с изучаването на революционните движения, на борбата за политическо освобождение да осветляват всестранно и угълбено процесите на духовното възрождане.

Гледайки на духовния живот като на един непрекъснат процес, който „няма рожден и смъртен час“, акад. Балевски неуморно настоява да се изучава многовековната българска култура, създавана при най-големи трудности и изпитания, затова пък извънредно богата, отличаваща се със своята демократичност и толерантност — нейни изконни черти, които заслужават вниманието на нашите и чуждите изследователи, за да се видят завоеванията ни и в древността, и в наши дни. Създавана при непрестанно общуване с културата на други народи, тя е показателна и за движението, за съзряването на общочовешката творческа мисъл. И ако това общуване в миналото се е оказвало толкова плодотворно, то още по-наложително е и в наше време, за да могат народите да се домогнат до нови прозрения, до създаване на нови културно-естетически ценности, които да служат за по-нататъшното социално-нравствено и философско-гражданско извисяване.

За акад. Балевски международното научно, културно, обществено-политическо сътрудничество представлява „крайгълен камък“ на всеки духовен и социален прогрес, алфата и омегата на всяка дейност. А със социалистическите страни и особено със Съветския съюз то придобива нови измерения, още

по-дълбок исторически смисъл и поради общността в социално устройство и идеологически възрения. Колко находчиво той дефинира българо-съветската дружба — „това е хиляда години история плюс социализъм“, а сътрудничеството между двете академии — българската и съветската — ще нарече „дружба уникална, неповторима“.

С подобни разбирания акад. Балеvски ще иска да заживее и съвременната младеж, затова не един път ще се спира на въпроси, свързани с нейното образование, обществено-нравствено, патриотическо, културно-естетическо формиране. Той умее да общува с мадте хора — и в университетската аудитория, и в научните институти, и при обществени и културни прояви винаги намира общ език с тях. И когато им говори за най-сложните проблеми на науката и техниката, тактично и незабелязано актуализира отвлечената научна материя, вмъква съждения от народностно, културно-етично, философско-психологическо естество, способни да раздвижат душевността, емоционалността на младите хора, да ги насочат към размисли по жизнени национални и общочовешки въпроси.

Ученият-педагог има ясно становище и по дълго дискутирания у нас въпрос за широколи тесен профил на висшето образование, аргументирано обосновава необходимостта от специалисти с широка подготовка, със солидни знания по фундаменталните дисциплини, за да могат по-късно в живота, в практиката, в производството лесно да се пренасочват в една или друга област съобразно конкретните потребности. Обучението трябва да се води така, че бъдещият специалист да се освободи от всякакви тенденции към занаятчийско мислене, да добие вкус към новото, да има творческо въображение и полет на мисълта. При условията на ускорения съвременен научно-технически прогрес необходимо е да се създават преди всичко творчески личности, а не тесни специалисти, които не могат да имат по-широк полед върху взаимовръзките между процесите в развитието на днешната наука и техника. При това винаги настоява обучението да се съчетава с възпитанието, бъдещият специалист да израсне и като гражданин, и като творец, който да живее с пулса на своето време, с тревогите и идеалите на своя народ, на прогресивното човечество.

И като преподавател, и като ректор, и като председател на Академията на науките акад. Балеvски отделя много време и сили, за да обоснове характера и задачите на образованието в различните му степени, опирайки се на принципните партийни постановки, осмисляйки и доразвивайки някои от тях с оглед спецификата на отделните форми на образование и възпитание, с оглед особеностите на научните специалности във висшите учебни заведения. Неговото съкровено верую, че „за утрешния ден са нужни инженери с широка обща и специална култура, със солидни основни познания, с грижливо култивирани способности за самостоятелно мислене, с богато въображение и полет на мисълта“, важи с пълна сила и за специалистите в областта на природните и обществените науки. И друго — той ще иска и студентската младеж, и младите академични и университетски работници да живеят със самочувствието на социалистически граждани, да работят така, че да осъществяват пълна хармония между интересите на колектива и интересите на отделната личност, изпълнени с дълбока вяра в човека, в социалния и духовния прогрес.

Като говори за разликата в характера и задачите на научно-техническата революция в капиталистическия и социалистическия свят, той заявява: „Нашите възпитаници трябва конкретно да осъзнаят, че научно-техническата революция у нас е на социалистически основи — и това е нещо много важно. Тази революция трябва да бъде съобразена със специфичните закони на нашето обществено развитие, които още по-дълбоко трябва да разбираме заедно с по-внимателното вникване в душевността на човека. Ние не можем и не бива да правим неща,

които са против човека. Защото целите на нашето общество се събират в един фокус: в името и благо на човешката личност, на нейното цялостно извисяване.“ Оттук и задълженията на преподавателя, на научния ръководител: той трябва да бъде високоинтелектуална и хуманна личност, с много ум и голямо сърце, с широка душа, за да може да обединява, да учи и възпитава, да насочва, да извиква уважение като човек и учен.

Процесът на все по-пълно интегриране на наука, образование, възпитание, производство — материално или духовно, се налага в наше време с неумолима категоричност — подчертава акад. Балеvски. Затова младите трябва да се изграждат първо като хора, като граждани, а след това да бъдат и добри професионалисти. „След днешния ден идва утрешният — денят на младото поколение. От младите зависи дали животът на утрешния ден ще бъде по-добър или по-лош — зависи от това, какво те ще дадат на този живот. Аз много бих искал да имат желание и готовност да дават повече на живота, защото щастлив е не този, който умее да взема, а този, който умее да дава. Нека те познаят добре себе си, за да могат да бъдат полезни на обществото.“ Етичност и нравственост, патриотична и интернационална преданост, човечност и хуманизъм, професионализъм и културна извисеност, готовност за себераздаване, благородство и идеологическа непримиримост, любов към народа и към всички хора с добра воля — ето някои от принципите, които по думите на акад. Балеvски трябва да бъдат изписани със златни букви в кодекса на младите поколения. Наистина, едва ли може да се намери друг специалист в техническите науки, занимаващ се с такава една „студена“ материя, каквато е областта на металознанието, който да има такова емоционално-нравствено отношение към всяка дейност, който да открива съкровено човешкото дори и при занимания с „най-прозаични“ неща. В едно интервю акад. Балеvски заявява: „Всяка област на човешкото знание, в която се осъществява научно дирене и научно творчество, има — позволете ми да се изразя така — свой „поетичен“ аромат, своя поетична изява. Затова творчешката идея както в областта на изкуството, така и в областта на науката и техниката се ражда по много сложни и специфични човешки начини. Истинският творчески процес във всички сфери и във всички случаи се базира на много частни и общи знания и притежава освен своята рационална, също така и своята дълбоко емоционална компонента. Няма по-големи вълнения от вълненията, които съпровождат творческия процес, няма по-голяма радост от радостта на творчешвото независимо от това, дали става дума за музика, поезия, наука или техника. Във всички случаи човек откъсва с радостна жертвеност част от себе си.“

Акад. Балеvски е чужд на всеки нигилизъм както по отношение на културните завоевания на народа ни в миналото, така и по отношение на демократичните образователни традиции, утвърждавани с такава прозорливост още през възрожденската епоха. Той се прекланя пред онези дейци на училищното дело, които при най-трудни условия са работили с жар и всеотдайност, с жертвоготовност, за да дадат по-високо образование и просвета на младите и възрастни. Всички наши възрожденци — и книжовници, и революционери, „най-добрите синове на българския народ — смятаха за свой свещен дълг да учителствуват. И още отначало те вселиха своя възрожденски дух в българското училище, използваха най-добрите за времето педагогически методи, създадоха неговите прекрасни традиции. Славата на добрите учители се носеше по всички краища, „де българин страда, въздиша и гине“ — в Мизия, Тракия, Македония и Добруджа. . . И преди, и след Освобождението авторитетът на българския учител — носител на култура, възрожденски дух и традиции, прогресивен и свързан с народа — беше действително много голям. Дълги години главно учителството представляваше българската интелигенция. И голямата, най-

добрата част от това наше учителство, имащо и самочувствие, и чувство за граждански дълг, не отстъпи от своите родолюбиви прогресивни позиции и през най-злото фашистко време“ — с основание пише акад. Балевски, за да изкаже по-нататък правдиви и перспективни мисли относно характера на учителското призвание, относно съвременните изисквания към учителството. И като лайтмотив във всичките му изказвания звучи мисълта, доколко училището в различните си степени и форми ще съумее да изгради съвременен гражданин, мислеща и творческа личност, със съзнание за национален и интернационален дълг, с висока етичност и нравственост, съчетаваща в поведение и дейност патриотични и общочовешки добродетели.

При трактовката на тия и подобни на тях проблеми акад. Балевски говори с дълбоко вълнение, погледът му е всеобхватен, вижданията и прогнозите му са широко обосновани. С умение привлича примери от нашата и световната история и култура, разнообразявани с онова, което е имал възможност сам да узнае при многобройните си срещи с най-видни представители на научната и културната мисъл из целия свят. Уверен съм, че ако един ден той разкаже за тия свои срещи и разговори, те ще представляват най-голям интерес за всички, които живеят с проблемите на нашата съвременност, и то видени през погледа на големи творчески умове — устремени към съдбовни научни дирения, разтревожени и от съдбата на човека, на обществото в едно време, изпълнено с толкова застрашителни катаклизми, когато науката от производителна се превръща и в гибелна разрушителна сила.

Ние не можем да не бъдем признателни на председателя на Българската академия на науките, че именно чрез неговата широко ерудирана и обаятелна личност голяма част от чуждата научна общественост научава много неща за нашата родина, има възможност да почувствува високото равнище на нашата научна интелигенция, узнава много истини за древна и съвременна България, за нейните усилия и в миналото, и в наше време да утвърждава и защитава великите принципи на хуманизма и демокрацията, на сътрудничеството и мирното съжителство на народите, на световния прогрес. Имал съм случаи да присъствавам на подобни срещи и разговори с чужди учени и съм бил свидетел на тяхното възхищение от ерудицията и хуманизма на българския учен, от неговия широкообхватен поглед и знания по толкова разнообразни проблеми на световната цивилизация, от неговото умение да съпреживява и актуализира културните завоевания на народа ни, на човечеството.

Сам акад. Балевски живее със съзнанието, че е издънка на един древен и жизнеспособен народ, преминал през много и много изпитания, преживял векове наред чуждо потисничество, но съхранил своето народностно чувство, разтърсвал не един път Европа със смелите си революционни дела. Не забравя, че е и представител на съвременната ни социалистическа научна интелигенция, която е изпълнена с възвишени пориви за научно и културно строителство, която търси да се сроди със световното знание, за да служи всеотдайно на нацията си, на общочовешкия прогрес. Националното самочувствие, патриотичната гордост, човешкото достойнство и дълбоката му комунистическа убежденост винаги са се откроявали в устното му и писмено слово. И с това той е респектирал своите слушатели и събеседници, извиквал е уважението им, а и уважението към нацията ни с нейната древна и съвременна култура.

В отговора си на приветствието, поднесени на тържественото чествуване на 70-годишнината му, акад. Балевски с нескривано вълнение заяви: „Съдбата на Академията през тези последни десет години се превърна в моя лична съдба. Въпросите на Академията станаха мои лични въпроси, въпроси на моя личен живот. . . За мен Българската академия на науките е свята като едно творение на българския народ. Тя не е била нито императорска, нито кралска академия.

Тя е създадена от народа, преди да сме били свободни — 9 години преди нашето Освобождение. Това е нещо уникално, нещо велико. И още тогава са поставени целите на тази академия: „... да разпространява всеобщо просвещение сред българския народ и да му сочи пътя към неговото веществено обогатяване.“ Колко съвременно звучи това, което са написали основателите на Академията преди 110 години. Мъдри хора са били, умни хора. И са подарили нещо много голямо на българския народ — Българската академия на науките. Аз разбирам много добре какво значи тя за България. Аз разбирам много добре какво значи тя в утрешния ден за България, какви задачи ще постави нашата родина пред Академията, нашата развита социалистическа родина. И вярвам, че Академията ще може да отговори на всички въпроси, които се поставят. „И ето, с такова съзнание за характера, ролята и мястото на Българската академия на науките в националния ни живот, с такова чувство за отговорност пред днешния и утрешния ден на академ. Балеви вече близо две десетилетия ръководи и направлява тази най-голяма комплексна научна организация, отдавайки сили, знания и мъдрост за нейното правилно развитие, за поставяне на многостранната ѝ дейност във все по-пълнен синхрон с потребностите на всестранното социалистическо строителство. Наистина — каква всеотдайност и прозорливост е трябвало да проявява, за да насочва научните дирения по пътя на все по-пълно съзвучие с обществения прогрес, за да стане Българската академия на науките все по-могъщ фактор за изграждане на материалната и духовната култура на България, а и да бъдат превъзмогнати някои неправилни тенденции относно нейната структура и задачи. И тук се проявяват неговият безпределен патриотизъм, неговото високо съзнание за приемственост в научното знание и между отделните поколения научни дейци, неговата далновидност относно сложността на научната дейност, както и относно характера на проблемите, които трябва да решава Академията при всеки етап на социалистическото ни обновление. Опирайки се на партийните указания, на опита на съветската и световната наука, той мъдро и талантливо чертае насъщните и перспективните задачи на фундаменталните и приложните изследвания, сочейки винаги и особена роля на общественото познание в изграждането на новия социалистически учен, на новата социалистическа наука и култура.“

Стига само човек да се запознае по-обстоятелствено с двутомника „Наука—човек—общество“, както и с изданието „Проблеми на науката и образованието“ (1974), за да се увери с каква активност и компетентност председателят на Академията обосновава научната проблематика на нашето съвремие, как постоянно размишлява над ония въпроси, които могат да изведат научната мисъл на нови подстъпи, но все с оглед тя да служи на обществения прогрес, за интелектуално-нравственото извисяване на човека във века на научно-техническата революция. Именно формирането на новия тип научен работник съобразно марксистко-ленинското учение, съобразно принципите на хуманизма и изконните човешки добродетели ще подчертава неуморно акад. Балеви. Тая грижа и тревога пронизват всяка негова обществена, научна, общокултурна изява.

Очертавайки основните насоки в развитието на фундаменталните и приложните изследвания в БАН, той заявява: „Научно-техническата революция и развитото социалистическо общество диктуват с желязна логика необходимостта от сериозна постановка на проблема за възпитанието на личността — на гражданина, на производственика, на инженерно-техническия персонал, на учения. Оттук мисля, че сме длъжни да съсредоточим усилията върху няколко основни проблема: 1. Върху патриотичното, културното, професионалното и интернационалното възпитание на народа, за да изградим още от люлката хора патриоти, хора, които не само знаят много, но знаят и защо, в името на

какво прилагат своите знания. Това произтича от главното направление на общественото — да изследва и решава проблемите на зрялото социалистическо общество. 2. Върху по-нататъшното издигане на националното самочувствие, което ще му даде сили и ще му вдъхне непоколебима увереност в неговите творчески способности.“ И по-нататък обосновава, че науката не трябва само да задоволява нашите икономически и технически нужди, тя трябва да удовлетворява и духовните потребности на народа, в противен случай вещественото обогатяване би ставало за сметка на духовното обедняване, каквито процеси се наблюдават в западния свят. „Аз съм дълбоко убеден, че ако съхраним и доизградим една нравствено извисена личност, ако създадем един хармонично развит гражданин, с високо социалистическо съзнание, на нас принадлежи бъдещето. В това е нашата огромна сила, която ни предоставя в ръцете нашият обществен строй.“ За постигане на такава хармония ученият мечтае да бъдат намерени съответни връзки и взаимоотношения между хуманитарните, природните и техническите науки. Те „да вървят ръка за ръка. Инак природните науки ще се дехуманизират и ще се самопогубят.“ Изобщо — хуманизирането на науката, на образованието, на цялостното духовно-интелектуално формиране на личността представлява за председателя на БАН върховна социално-нравствена повеля, съкровено верую. Неуморно ще настоява дейците на научния и на културния фронт да обединяват усилията си, взаимно да си съдействуват, за да се постигне така необходимият синтез между наука и култура.

Все със същата непримиримост и убеденост обосновава необходимостта науката да „служи на мира, хуманизма и сътрудничеството между народите.“ При всички си оптимизъм той е дълбоко разтревожен за съдбата на човечеството. „Човекът, човешката култура, човечността трябва да бъдат спасени! . . . Учените трябва да осъзнаят както своята огромна отговорност за съдбата на човешкия род, така и своята сила да противостоят на злото. Те трябва да обясняват, да предупреждават. . . Учените трябва да бъдат не само знание-то и моженето, но и съвестта на епохата“ — високо заявява акад. Балеvски в словото си на Пъгуошката конференция в Мюнхен през 1977 г., в която миролюбива организация той е активен участник и член на ръководството ѝ. Престижът и величието на всяка нация трябва да се определят не от нейната военна мощ, а от нейния принос в създаването на материални и духовни ценности. Велика и отговорна е мисията на учения в съвременния свят: той следва да бъде истински хуманист, носител на високи етични принципи, на будна, чувствителна гражданска съвест. „Неговата висока етичност на мъдрец, неговият нравствен императив му повелява да служи само в светлия храм на науката, на истината и доброто. Големите учени са и големи хуманисти, доброжелатели на човечеството.“

И в тия си слова, съждения и призови, изказвани образно и емоционално, категорично и неумолимо, акад. Балеvски ще се позовава на мисли и прозрения на древни и съвременни учени, писатели, философи, културни дейци, което придава особено очарование и неопровержима убедителност на изреченото, отеква дълбоко в съзнанието, в цялата ни душевност. Изстраданият исторически опит на народите, към който нашият учен така често обича да се връща, ни кара да осъзнаем с ума и със сърцето върховната повеля на нашето време — за всестранно сътрудничество и искрено общуване, за повече човечност и толерантност, за приобщаване към световните естетически и нравствени ценности, за усилия те да бъдат съхранени, обогатени и преосмислени с оглед на новите обществено-исторически, духовно-интелектуални процеси, налагащи и формирането на нови граждански добродетели и етични норми, които да попречат на осъществяването на пъклените планове на войнолюбците.

Колко мъдро и далновидно наистина акад. Балевски обосновава интелектуалната и нравствената мисия на науката в съвременното общество, колко плодотворни и перспективни мисли развива относно задачите на Българската академия на науките, относно естеството на научните дирения и експерименти, които трябва да бъдат насочени и далеч в бъдещето, да предлагат нови идеи, нови решения, все с оглед на обществения прогрес и добруване на човечеството.

Вторият том на извънредно интересното издание „Наука — човек — общество“, едно издание с такова богато и поучително съдържание, което поражда у читателя много и много размисли и чувства, насочвани към национално-патриотични, философско-нравствени, културно-исторически изживявания, се открива с едно кратко въведение, в което се подчертава мисълта, че „голямото дело иска жертвоготовност“, извършва се „с голямо сърце и голяма любов“. И продължава — подобна жертвоготовност, подобно любвеобилно сърце и проникателен ум изисква всяко дело, което засяга минала и сегашна съдба на българския народ, неговото по-нататъшно утвърждаване като благодатен фактор в развитието на общочовешката цивилизация. „Нашият народ върви по чистия друм и нему е предопределено да извърши големи, хубави, човечни дела за доброто на хората. Без стимула на едно дълбоко и свято патриотично чувство — без една чиста, всеотдайна любов към Родината — едва ли биха могли да се доведат до мечтаното равнище намиращите се в ход изключителни преобразования в страната ни, засягащи всички области на живота и изискващи много труд и жертви.“ Това съзнание именно насочва и осмисля разнообразната дейност на акад. Балевски, определя съдържанието и патоса на всичко, включено в изданието „Наука—човек—общество“, предопределя цялата мисловност на учения, на общественика, на неуморния радетел за национален и общочовешки прогрес.

При всичката възхвала, която въздава на онези, които са градили българската държава и култура през вековете, при всичкото признание, което храни към завоеванията на предходни и днешни поколения, при всичкото си преклонение пред националния творчески дух погледът на акад. Балевски е отправен все напред и нагоре, към все по-високи социално-икономически, научни, нравствено-философски, културно-естетически върхове. Изпълнен с един безкраен, ренесансов оптимизъм, той същевременно е и трезв реалист при оценка на постигнатото, при очертаване на задачите, които стоят пред науката, образованието, културата, пред цялата ни съвременна общественост. Патриотично-романтичните полети на мисълта му винаги са съчетани с една историческа правдивост при характеристика на минало и настояще, при очертаване перспективите на бъдещето. „Нашата страна си поставя големи задачи и се нуждае от съвременни средства за постигането им. Ако искаме да напредваме със съвременен темп, трябва да творим голяма наука: ако създаваме нова държава, тя трябва да бъде в първите редици; създаваме ли общество, то трябва да бъде модерно общество; създаваме ли граждани, те трябва да бъдат истински социалистически граждани; създаваме ли икономика, тя трябва да бъде на върха. Иначе няма да бъдем прогресивна нация, няма да осигурим бъдещето на нашия народ.“

И ще се стреми с цялата си мисловност и дейност, с цялото си поведение на гражданин-родолюбец и учен-хуманист, с всичките си морални и интелектуални сили да насочва по този възходящ път националното ни развитие, да съдейства за осигуряване на по-светло бъдеще за народа, за човечеството.

БОГОМИЛ РАЙНОВ — ПЪТЯТ КЪМ ПРОЗАТА

СВЕТЛОЗАР ИГОВ

Още преди да публикува през 1949 г. третата си поетическа книга в библиотека „Смяна“ на издателство „Народна младеж“, Богомил Райнов вече е издал през 1945 г. своя роман „Пътуване в делника“, чиято необикновена биография разказва в послеслова към третото издание от 1982 г. и на няколко други места в своите книги на равносметката.

Замисълът за романа възниква, когато авторът е бил двадесетгодишен, т. е. около 1939 г., преди още да е издал първата си стихосбирка. Завършен е и преработен към 1942 г., но първият му вариант не само не вижда бял свят, а е и унищожен по време на бомбардировките. Едно издателско предложение възкресява идеята за романа и той е възстановен с присъщ на младостта ентузиазъм. Бързото творческо израстване на младия писател е основание да смятаме, че вторият вариант — като е запазвал общата схема на замисъла, а вероятно и доста съхранени от младата памет пасажки — е изразявал вече една по-голяма степен на повествователна зрелост. Но и това не е окончателният вариант на този „труд-мъченик“, както с присъщата му самоирония го нарича авторът. Защото, когато след Девети септември възниква нова издателска възможност, писателят разбира, че „не само правописът на книгата е остарял“. И в условията на една нова действителност, когато вече няма нужда от „езоповски жаргон, на който бяхме свикнали да се изразяваме на времето с такава ловкост, та и ние самите понякога трудно разбирахме истинския смисъл на фразите си“, писателят е обладан от мисълта да напише наново същия роман, но за наше щастие само задрасква „някои демодирани пасажки“, като ги заменя с нови (т. е. извършва само известна стилова преработка на творбата). Казвам „за наше щастие“, защото по този начин е съхранил автентично младото си вдъхновение в прозата и е запазил един от най-показателните образци от литературата на своето време и една от жанрово най-оригиналните творби на българския роман.

„Пътуване в делника“ не е, разбира се, шедьовър на българското романоно изкуство, в което дотогава е имало немного свестни образци и още по-малко шедьоври. Но и не е чак такъв достоен за подценяване младежки труд, както снизходително е склонен да го оценява сам авторът му от висотата на днешните си разбираня.

„Пътуване в делника“ е творба, интересна не само като прозаически дебют на един поет, който впоследствие ще стане едно от водещите имена на българската проза, т. е. като част от индивидуалната творческа биография на писателя Богомил Райнов. Тя е интересна и като творба, твърде показателна в овладяването на градската тематика в българската литература. И не на последно място — като момент от развойната логика на романовия жанр в българската литература, а и като една от малкото ѝ творби, в които особено ясно се

чувствува онова, което Бахтин нарича „жанров самокритицизъм“ и което е твърде характерно за романа, този Феникс и Протей на литературата.

Но преди да разгледаме този доста странен български роман като творба сам по себе си и в развитието на българската проза, необходим е известен размисъл за пътя на самия Богомил Райнов към прозата. И е най-уместно този размисъл да стане преди разглеждането на многострадалния му прозаически дебют.

А пътят на Богомил Райнов към прозата и в прозата е заложен още в неговата поезия, и то не само поради индивидуалното творческо единство на едно писателско дело, дори когато то се осъществява в различни родове и жанрове. А защото самата тази поезия е изградена върху художествени принципи и показва тежнение към изразни похвати, характерни за прозата.

Богомил Райнов е не само едно от най-характерните имена на поколението на поетите от 40-те години, но и един от първите, които в поезията си достигат до творческа зрелост. Би могло да се каже, че неговата поезия е не само емблематична за душевността на поколението му, но е и сред първите зрели и най-добри образци на тази поезия. Може би само безвреме отишлият си Александър Вутимски и Валери Петров дават такава зряла поезия още във времето на дебюта си в края на 30-те и началото на 40-те години. Ред други поети от същото поколение — от Александър Геров и Божидар Божилов до Блага Димитрова — достигат своята поетическа зрелост по-късно, макар че още в първите си книги очертават ярки творчески физиономии (особено Александър Геров). При това поезията на Богомил Райнов от „Стихове“ и „Любовен календар“ е особено характерна именно за желанието да се създаде една нова поетика, тя е най-крайно напрегната спрямо съществуващата поетическа традиция, а в същото време — със своите ерудитски пластове — показва и най-голяма „литературност“.

Сред поетите на своето поколение Богомил Райнов е може би най-яркият изразител на онази тенденция, която Вапцаров формулира със стиха си „Не, сега не е за поезия“. Това естествено не означава, че поетите трябва да се преквалифицират в прозаисти, то просто значеше, че трябва да се изгради една нова поетика, съответна на суровата проза на живота — тенденция, която започна след символизма още Дебелянов и която Гео Милев формулира с изискването си за оварваряване на поезията. Но от Димчо до Вапцаров това не означаваше преминаване към прозата. Както не означава само по себе си преминаване към прозата и това, че Богомил Райнов споделяше тази поетическа тенденция с най-яръстна антитрадиционалистка дързост сред връстниците си от поколението на 40-те години.

Много по-характерен в това отношение в развитието на младия поет е не просто предметно-реалистичният характер на неговата образност (което се среща и у други поети), а подчертано наративният ѝ дух. У ранния Богомил Райнов той се изразява жанрово в предпочитанието му към поемата. Гръбнакът на ранното му творчество са няколко поеми — „Автобиография“, „Война“, „Поема за еснафа“. Макар и да са лирико-фрагментарни, у тях вече се забелязва определена сюжетно-композиционна организация, която издава не само наративен дух, но и влечение към по-едри конструкции. Особено го подчертава „Поема за еснафа“ (в новите издания наречена „Старата къща“), която вече представя почти епически социално-психологически анализ на определен социален тип и в която чувствуваме традициите на един балзавовски реализъм.

Сами по себе си нито поемата като жанр, нито наративността като похват свидетелствуват, че един поет ще премине към прозата. Сред връстниците на Богомил Райнов Валери Петров също е майстор на поемата от твърде ранна

възраст, той дори се утвърждава като поет в този жанр и едва по-късно преминава към късото лирическо стихотворение. И ако поемата не насочи Валери Петров към прозата, то е може би защото един виртуоз на стиха като него не чувствава нужда от излаз извън границите му, за да се изрази.

Но Богомил Райнов потърси такъв излаз от поезията, за него този преход бе, изглежда, необходим и естествен при неговата склонност да бъде „разказвач на истории“. В един разговор с Атанас Свиленов сам творецът споделя: „Един поет преминава към белетристиката не просто защото някоя заран му скимва да опита перото си в прозата, а защото в даден момент жизненият материал — впечатления, наблюдения и произтичащи от тях мисли — сам почва да напират, за да се изяви в нова форма. Има впечатления, мисли и образи, за които най-добър израз е поезията, а има и други, които изискват едно повествователно начало, една друга форма, даваща възможност за по-широко разгръщане на ситуации, на конфликти, на характери.“

Това „повествователно начало“, което доминира дори в поезията му, водеше Богомил Райнов към прозата. И не е случайно, че още във време, когато не бе издал първите си поетически книги, замисля романа „Пътуване в делника“. Замислите сами по себе си не водят към прозата. Историята на литературата знае много юношески романи, останали завинаги в папките на своите създатели — изоставени, недовършени. Ако поезията със своето мимолетно вдъхновение е донейде съответна на скоропреходните юношески настроения, прозата като изкуство иска освен вдъхновение и запас от впечатления и дълготърпелив труд. Тя е немислима без професионални навици, които рядко се създават в най-ранна възраст. А Богомил Райнов бе израснал в един дом, където имаше един от най-ярките примери на стигащо до аскетизъм творческа дълготърпеливост и сам от младини бе привикнал на упорит книжовен труд. Показателни за това са ранните му преводачески и изследователски занимания. Преводите му (нему дължим едно от първите по-цялостни представления на Маяковски в България) са — като изключим културно-историческото им значение и художественото постижение — и една великолепна школа по писателски труд. А ранните изследователски занимания (за тях Богомил Райнов си спомня по-късно с най-голяма ирония), макар и на този етап да остават скрити за българската култура, са също школа по творческо дълготърпение. На тях между другото дължим културно-ерудитската наситеност на ранната му поезия, която притежава особено поетично очарование, защото не кокетира, а е самоиронична към „ерудитското“.

Впрочем този дух на ирония също води Богомил Райнов отвъд поезията и към романа. Не зная доколко мисълта на Атанас Далчев, че хуморът е веселата смърт на поета, е универсално правило, но при Богомил Райнов иронията сериозно разяжда основите на едно лирическо виждане на света. И макар че пародирането на една стара поетика е само по себе си не само рущително, но и съзидателно художествено действие (както личи по ранната поезия на самия Богомил Райнов), то понякога води към разчупване границите на художествените структури и към преминаване в други жанрови територии. Поне натам отведе Богомил Райнов.

В неговата ранна проза (романа „Пътуване в делника“) също чувстваваме — както в никоя друга българска проза преди това — едно ярко иронично-пародийно отношение към традиционните литературни конвенции. А това — казват някои теоретици — е една от присъщите черти на романа.

Това движение на Богомил Райнов към епичното е съзвучно и с едно по-общо историческо движение на българската литература между двете войни. Силно лиризирана (дори в прозата) в началото на междувоенната епоха, българската литература постепенно се придвижва към една нова епическа стабили-

зация, която в лицето на Йовков, Караславов, Загорчинов и младите прозаисти от 30-те години имаше ярки постижения. И не е случайно, че времето, в което Богомил Райнов пишеше своя пръв роман, е време, когато българската проза с делото на Димитър Димов, Димитър Талев, Георги Караславов, Емилиян Станев, Гьончо Белев, Павел Вежинов, Камен Калчев, Андрей Гуляшки и ред други подготвяше оня романов щурм, който през 50-те години доведе до създаването на нашата социалистическа романова класика. Името на Богомил Райнов отсъства от това класическо българско „време на романа“, но то не липсва в предромановия кипез на предходното десетилетие. Защото за развитието на българския роман „Пътуване в делника“ има не по-малко подготвящо значение от „Осъдени души“, „Танго“ и „Крадецът на праскови“. Бих казал дори, че „Пътуване в делника“ — без да притежава високата художествена ценност на споменатата романова и новелистична класика от предромановия период — представя един от най-оголените жанрово-генетични модели на романа.

Пътят на Богомил Райнов към прозата е израз и на пътя му към реализма, който писателят смята (както личи от много споделени негови литературни пристрастия и теоретико-критически съждения) за висше литературно достижение на човечеството. Реализмът естествено може да бъде изразен и в поезията. Но преходът към реализма в един по-окупнен литературно-исторически план е свързан с преход към прозата. Прозата е доминиращата жанрова формация във всички епохи на реализма. И е любопитно как в индивидуалния развой на Богомил Райнов се изразява една обща тенденция в литературно-историческото движение към реализъм, тъй като индивидуалното развитие често повтаря състено в своеобразен миниатюр родовото. И ранната поезия, и ранната проза на Богомил Райнов са подчертано антиромантични, те се прощават с романтичната представа за действителността, търсят възвишеното не в далечното, възвишеното, непознатото, екзотичното, а в близкото, всекидневното, ниското, обичайното. Още по-любопитно е, че това движение към реалистичната проза повтаря и някои жанрови особености на движението на литературата към реализма. В своя път към по-пълноценно усвояване на реалната действителност класическият европейски реализъм (английски, френски, руски, полски) има в ранните си фази някои своеобразни преходни жанрове, като физиологичния очерк например, където интересът към реалната действителност не се е художествено изследване. Това са т. нар. „нови физиологии“ във френската преди раннореалистична литература, „физиологическият очерк“ в руската литература и пр. „Пътуване в делника“ носи видимите черти на „физиологически очерк“, макар че на младия Райнов тази литература му е повлияла по-скоро чрез влиянията си върху по-късните френски и руски реалисти.

Ранният реализъм в славянските литератури въобще е изпълнен с подобни полудокументални-полухудожествени жанрове — „скици с въглен“, „скици от натура“, „разкази из живота“, „драски и шарки“, „очерки“, в които социологико-психологическото изследване на натурата се преплита с неукрепнали още белетристични похвати и неизкристилизирано напълно художествено структуриране. „Пътуване към делника“ носи явните белези на този характерен за ранния славянски реализъм преход от документално-социологическото към художествено-реалистичното отразяване на действителността, което на този етап е повече нейно *изследване*, отколкото художествено *изображение*. И макар че „Пътуване в делника“ изглежда литературно-исторически и жанрово твърде самотна книга в българската литература, не е трудно да открием някои нейни предшественици в лицето на „Драски и шарки“ (с „Кардашев на лов“) на Вазов или фейлетоните „Разни хора — разни идеали“ на Алеко. Макар по

това време Богомил Райнов да не е имал като основни свои учители българските класици, поне обективното му присъствие в тази развойна линия на българската литература е очевидно. Колко много например прилича Авторът от „Пътуване в делника“ на тръгналия на лов за сюжети Кардашев и колко много сходства има между социално-психологическите портрети на Алеко и социологическите градски портретни етюди на младия Богомил Райнов.

И все пак „Пътуване в делника“ е доста самотна книга в българската литература.

Това е най-младежкият ѝ роман. Не защото е младежки неопитен, напротив — той съдържа наблюдения, които мнозина добри писатели не добиват и в по-зрели години. А защото е плод на една типично младежка жажда да се каже всичко за живота и на младежката дързост да се разказва по новому. И това би могло да бъде недостатък на творбата, ако липсваше очарователната ирония и самоирония на автора. Може да се каже, че пародийно-ироничният тон е един от важните конструктивно-обедняващи принципи на този роман, който иначе би могъл да изглежда обикновен сборник от скици от натура, социологически етюди и характерологични портрети.

Тази книга сякаш казва: Колко много работа има за писателя в този свят! Защото съдържа не един, а много конспективни романи в себе си, разказани ей тъй, между другото. Цялата книга трепти в ироничното напрежение между многото романи, които биха могли да бъдат. Това е роман-увод, който очертава възможната територия на един творчески свят.

Би могла да се нарече „репортажен роман“ — жанр, твърде популярен в световната литература между двете войни, най-вече в американската, съветската, чешката. Младите автори от кръга на Богомил Райнов са познавали великолепно тенденциите в съветската литература, а от епизода с „американската писателка Мери Джилман“ от „Пътуване в делника“ разбираме, че не им е била непозната и репортажната тенденция в американската литература. Георги Карастанов, писател, близък до този младежки прогресивен кръг, а и сам още млад, вече е написал своя репортажен роман „Споржилов“, а и ред други творци — от Борис Шивачев до Васил Воденичарски — усилено работят в документалната литература, която тогава е имала обичаното название „репортаж“. Това е жанрът на непосредствените жизнени „впечатления“ — спомнете си, че така именно назовава Вапцаров своята къса документална проза. „Репортажното“ — като израз на писателски интерес към непосредствената житейска правда, като опит за изграждане поетиката на един нов художествен реализъм, е витаело в литературната атмосфера на тогавашното време. И Богомил Райнов с целия патос на ранното си творческо дело го изразява. За това самосъзнание свидетелства и самият роман „Пътуване в делника“, където един от героите се обръща към „автора“: „А ти какво мислиш? Радваш се, че не си като мене? Или се двоумиш между разказа и репортажа? Докато дрънках, намисли ли поне заглавието? А края?“

„Репортажното“ е доста силно като подтик в „Пътуване в делника“, но книгата не е репортаж. Би могла да се нарече репортажен роман, но сам авторът ѝ я нарича „роман“. И това като жанрово определение е напълно достатъчно. Защото романът като жанр сам по себе си е толкова широк и неопределим, че и без пояснението „репортажен“ може да включва в себе си репортажното. А творбата наистина е роман. И нищо не доказва така нейната романова същност, както вече споменатият „жанров самокритицизъм“, който Бахтин считаше за иманентно присъщ на романа. А този жанров самокритицизъм се изразява в онова иронично-пародийно отношение към предходните поетики на романа, което се оказва вечна съдба на романа, а аз бих казал — на литературата въобще и което е особено видно в нейните преходни периоди, ако може

да се каже, че литературата има „непреходни“ периоди. Ако трябва да определя какво значи „жанров самокритицизъм“, едва ли мога да намеря по-точен пример от Толстой. Великият руски писател споделя, че романът е изживял времето си, а след това пише „Ана Каренина“. Толстой естествено е имал предвид шаблонизацията на романа в тогавашните му образци. И е създал нов тип роман, който сетне също ще бъде смятан за отживял, давайки подтик на нови романо-търсения. Именно така, в непрестанен спор със себе си, се създава романът. Пък и — повтарям — не само романът. (Може би романът като най-динамичен жанр на новата литература само най-ясно изразява тази постоянна динамика на литературното движение.)

Подобно литературно-самокритично (и то в най-крайната му форма от гледна точка на литературната динамика — пародийно) отношение има Богомил Райнов още в поезията си. Тя е един непрекъснат спор с овехтялата поезика на тогавашната литература и в това отношение е твърде съзвучна с един феномен, който нарекох „критика на думите“ у Вапцаров и който и у двамата поети е твърд сходен с ред подобни самокритични тенденции в световната поезия на епохата. Впрочем, тук са нужни още няколко думи по въпроса „Вапцаров — Богомил Райнов“. На няколко пъти в поезията и в книгите си Богомил Райнов говори за дружбата си с Вапцаров и никой по-добре от него не би могъл да я коментира. Написаното от него за Вапцаров като спомен е сред най-доброто в иначе доста обилната мемоаристика за Вапцаров. Не се наемам да преценявам степента на житейската близост на двамата млади тогава писатели, от които Вапцаров е по-големият, „баткото“. Пък и не мисля, че степента на житейска близост е някакво свидетелство за духовно родство. Но мога определено да твърдя, че в чисто литературно-исторически аспект, като иронично-пародийно отношение към овехтялата романтика и поезика, Вапцаров в своето време няма по-близък от сина на стария Райнов. Прочетете „Стихове“ и „Моторни песни“, книги, зачевани в едно и също време, и ще се убедите в това.

Същото, както към поезията, ако не и още по-остро иронично-пародийно отношение към жанра на романа има и Богомил Райнов. Какво друго, ако не пародия на приключенския и екзотичния роман е поемата „Пътуване“, която започва с живот по модела на тогавашната романо-киноиндустрия, за да завърши със заклане, което може да изглежда като мотото на романа „Пътуване в делника“:

И тъй, тръгнах да скитам из градските улици,
уж че правя из тях някакво пътешествие.
Като американец, що на сфинска се пули,
тъй и аз на познатите къщи се блещя.

И по-нататък:

Не ще пътувам вече. Дори и във мечтите.
Единичкия ми път завинаги ще стане
от прашното шише с мастило, до вратите
на хората, що мръзнат в палтата си съдрани.

Това противопоставяне на господстващия тогава литературен образ на света (ако мога да парафразирам израза на Г. Д. Гачев) — намира израз не само в ранната поезия на Богомил Райнов, но и в първия му роман и именно то ни кара да разбираме „Пътуване в делника“ и като един роман противопоставяне. Противопоставяне на господстващите в тогавашната буржоазна култура „екзотични“, „приключенски“, „любовно-сантиментални“, „булевардни“, „будоарни“, „психологически“ и пр., и пр. романо-кино-

дели във виждането на света. Нещо, което авторът и пряко е изразил на много места в романа си — например в главата за различните видове интелигенти, където говори за онези писатели, „които пишат български романи, в които героинята е графиня, а героят се казва Джек“. Не ви ли напомня това Вапцаровото „един размазан Джон целува сладно Грета“, което е ирония не само спрямо кино-, но и спрямо романовата индустрия на времето?

Изграден като противопоставяне на най-типичните романови модели на своето време, т. е. като един своеобразен антироман, романът на Богомил Райнов в същото време съдържа и някои дълбоко присъщи на романовия жанр начини на постройка — обединяването на отделни фрагменти в единно цяло и пародийен автокоментар на създаването на самия роман, едно оголване на механизмите на „правене“ на романа:

Бих искал да дам тук един пример. Какво е романът „Дон Кихот“, една от класическите творби на световния роман, а според мнозина — класическият генетичен модел на романа? Историята на печалния рицар от Ла Манча и неговия оръженосец, няколкото техни приключения — за борбата с вятърните мелници, за сражението със стадото овце и пр., които всички помнят от съкратените христоматийни издания на романа, които обикновено четат децата и отвъд които малцина стигат. Или историята на самото разказване за този странен рицар, в която най-съществени са самите коментари на писането, странните иронични връзки между отделните съставни „романи“ (новели), многобройните философски, литературоведски, психологически, занимателни и прочее отклонения, странните взаимоотношения на отделните повествователни компоненти, с други думи — романът на самия роман. Не е ли същото и в забележителните творби на Стърн? Във „Фалшификатори“ на Андре Жид и „Мъгла“ на Мигел де Унамуно? Пък и в много други романи. Както и в романа на нашия млад автор, който по същество е роман за това, как се пътува в делника, роман за многото романи, които се крият в тази духовна авантюра, в композирането на онова, което наричаме жизнен опит.

Но не само обединяването на разнородни на пръв поглед фрагменти и пародийният автокоментар за „правенето“ на романа е „романовото“ в „Пътуване в делника“. Пък и когато правя тази историческа екскурзия из разволя на романовия жанр, съвсем не искам да кажа, че авторът (Богомил Райнов или който и да било друг) непременно се е влиял от споменатите образци. Той би могъл и да не ги познава, макар че ерудитските наслоения у младия Райнов говорят, че и доста е познавал. Но това не означава, че не е изпитал влиянието дори на непознати образци. Защото има нещо, което може да се нарече *обективна памет на жанра*. По-късният роман диалектически сменя в себе си предишни исторически развойни структури. Така както един внук може да носи чертите на своя пращад и без да го познава, така и един писател може да възкресява жанрови структури, без да ги познава, защото те са запечатани (генетично закодирани) в съществуващата традиция.

И обединяването на фрагменти в по-голямо цяло, и пародийно-ироничното начало не са никаква случайна художествена приумица, а функция на едно ново обществено съзнание, на едно ново разбиране за социалните функции на литературата. Обединяването на различни фрагменти е само функция на необходимостта от цялостна нова художествена визия за реалното многообразие на света. Така както пародийно-ироничното начало е функция на необходимостта да се отрекат старите и неадекватни (мистифициращи я) художествени виждания на реалната действителност.

Младият Райнов иска да види света такъв, какъвто е в действителност, непредубедено, без очилата на традиционни художествени представи. И иска да го види не само гол, като че новороден, но и цял. Това е импулсната

амбиция на художествения реализъм. Правда в изображението на живота и цялостност в обхващането на многообразието му. И естествено — виждане на действителните закономерности, които творят историята.

В това отношение романите търсения на Богомил Райнов, колкото и да изглеждат новаторски като художествена форма, толкова са и подготвени и изразяват обективното равнище на българското обществено съзнание. Не е трудно да видим каква голяма близост има между някои глави от „Пътуване в делника“ и някои от известните социологически есета на епохата. Главата за рекламата има като своя есеистична успоредача известното есе на Орлин Василев, а главата „Кариерата на тариката“ — известното есе на Ефрем Каранфилов. Богомил Райнов обаче има амбицията да надмогне фрагментарно-социологическото есеистично познание, да го структурира в някаква поцялостна художествена визия, като го превърне от познание за отделни социални феномени и типове в цялостна картина на модерния буржоазен град. „Пътуване в делника“ е роман—предговор към една нова „Човешка комедия“, която съществува във въображението на младия български писател. Амбиция, която в известен смисъл съперничи на амбицията на стария Райнов, който по същото време прави опит за панорамна епическа фреска за развитието на човека въобще.

Преходът от поезията към прозата впрочем е преход от субективното към обективното, разкъсване на оковите на едно лирическо „аз“ чрез навлизане в света на „другите“. У младия Богомил Райнов тази страст е в копнежа да се огледа около себе си и да види другите, цялото многообразие на човешкия свят с присъщата му вътрешна логика. Това е опит да се надмогне субективно-лирическата реакция към света чрез обективно-епическото му изследване. Да излезеш от себе си, за да видиш и разбереш другите. И макар че „Пътуване в делника“ започва с авторския Аз, той е опит да се видят и изследват другите в цялото пестро човешко многообразие. Азът се е превърнал в Автор, т. е. в инструмент за познанието на хората, на човешкия свят.

Това е един от романите с най-много герои в българската литература. Трябва да добавим — с най-многого безименни герои. Те така се и назовават — „неопределен субект, когото за удобство ще наричаме Някой“, „един индивид“, „някой си“, „еди-кой си“ или просто — „героят“. В някои случаи авторът е по-фамилиарен към героите си — нарича ги „един мой познат“, „приятелът ми“, „съученик“, „един братовчед“, „вуйчо ми“. Невинаги героите, разбира се, остават безименни. Но и имената им не са класическите имена в романите, а са просто „така да го наречем“, „Един мой познат, да го наречем например „Васил Бакалов“ и пр. Или пък така наречените „говорещи“ имена: Магаретаров, Паламидов, Дембелов, Хайлазов, Мулетаров, Мирчо Мирчев, Дамаскинов, Бухала, проф. Немчо Глухонемчев, поетите Глоризов и Незабравков, Киро Харикиров, Безименски, Шайбов, Остренски, Джими Джемс, Алекси Пламенов. . . и дори Пульо (досещаме се, че това е събратът на Сульо). . . Какво изразява тази множественост, съвсем естествена впрочем за роман с подобно заглавие. Това е, което класическата естетика нарича „типове“. Можем да ги наречем и „герои-схеми“. Сам авторът подчертава тази типовост, нарицателност на своите герои. Ето например как той представя един от многобройните си герои: „Имах един подобен познат, когото за по-удобно можем да наречем с нарицателното име Иван Стоянов.“ Не собствено, а именно нарицателно! Защото в романа на Богомил Райнов героите не носят своите имена като индивидуалности, а като типове, дори, бих казал, като примери, като илюстрации за едно социално, психологическо или морално качество, за една или друга човешка деформация, като персонификация на един порок, един недъг, един навик, една страст, една мания, една професия, една класа. . .

Всяки тези нарицателни герои, герои-схеми са плод на определен жизнен опит и писателска наблюдателност. Ако в тяхната пъстрота личи стремежът към широта на познанието, в тяхната схематичност се долавя способността на младия автор да улавя типове, общите човешки закономерности, социологическите и характерологичните особености на човешкия материал. Но същата тази схематичност показва и известна неспособност да се изрази човешката типология чрез конкретните ѝ индивидуални проявления, възплътена в живата и конкретна, сложна и противоречива човешка индивидуалност. Тези образи са не плътни образи-характери, а алегорични маски. Устременият към нов художествен реализъм автор все още не е преодолял едностранчивия просвещенско-моралистичен алегоризъм, който среща например в баснята. Тези образи в множеството си създават по-скоро представата за човешка менажерия, отколкото за човешки свят. Авторът ги е схематизирал до една (наистина често най-съществената от социална гледна точка) черта, която е хиперболизирал и стилизирал. Като жанрова конструкция „Пътуване в делника“ е роман, но като моделиране на човешките образи младият писател е все още твърде далече от моделирането на образите в реалистичния роман и по-близък до моралистичните социологически и характерологични трактати. Той моделира типа (скъперника да речем) така, както би го скицирал Лабрюер, а не го изобразява художествено както Молиер, Шекспир или Балзак.

В желанието си да опознае пъстротата на човешкия свят писателят ни е дал доста широка картина от образи и нрави на съвременността си, но твърде често тези образи са видени не отвътре, а отвън и при това отдалече, само чрез една натрапваща се черта или поведенческа маска, лишени от реалната им житейска сложност. Пък и богатството на човешкия материал нерядко е почерпано от най-близката роднинска, приятелска и битова среда на автора. Авторът често дава примери със свои вуйчовци, братовчеди, лели и прочее роднински персонаж. Това, разбира се, не означава, че писателят е искал да напише някаква семейна история, роднините само му служат като илюстративен материал в изграждане на човешката менажерия. И способността да ги вижда без фамилиарно умиление показва дарбата за епическа дистанция като основа на едно задълбочено художествено познание. Но в целия роман липсва другата и много съществена черта на епическото — способността за епическо вживяване. Писателят просто прелита над героите, класифицира ги и ги хербаризира като в колекция, без да успее (но и няма това намерение) да вникне и се живее във вътрешната логика на индивидуалния им характер, разкрива някакъв социален тип, но не и човешка съдба.

В това отношение е твърде показателен един пример. Става дума за философа Тео Софов. Мнозина, които познават образа на стария Райнов от новата проза на Богомил Райнов, биха възразили и дори биха сметнали за кошулствено приравняването на един почти карикатурен образ с по-късния образ на Стария. Но може определено да се твърди, че в карикатурния образ на стария теософ от „Пътуване в делника“ са залегнали черти от образа на бащата Николай Райнов. И то не само защото е известно, че в ранните си години младия Райнов е бил в идеологически спор със стария (към който навярно се е примесвал и механизъмът на едно пубертално богоборчество, което в ранните години приема облика на бунт срещу тиранията на бащата — ако си прислужим с терминологията на психоаналитиците), а защото наистина на житейския и творчески образ на Николай Райнов не са чужди известен аскетично-отшелнически херметизъм и теософско-мистични увлечения. Но да се каже за Николай Райнов само това е все едно да не се каже нищо. А прочетете „Пютюневият човек“ и ще видите образа на истинския Николай Райнов. Макар и видян само от гледна точка на „блудния син“ и макар и да не са му

спестени онези черти, които заслужават критично отношение. Но и „синовната“ гледна точка, и неизбежните човешки слабости на Николай Райнов в „Тютюневият човек“ са само два аспекта от човешката пълнота на образа му.

Ще сгрешим естествено, ако разглеждаме Тео Софов само като портрет на стария Райнов, а не като събирателен образ-схема. Но именно този карикатурен образ ни дава добра представа за начина, по който е моделиран човешкият персонаж в „Пътуване в делника“.

Сред това множество има обаче двама герои, които се открояват. И то не защото на тях е отделено повече място, а защото заемат по-друго място в повествованието, имат по-различни художествени функции. Това са Авторът и Читателят. Още в първата глава Авторът започва с рекламата, която сам си прави, скицирайки междувременно едно есе за рекламата в буржоазния свят. И още тук се обръща пряко към Читателя („Читателю“) и тези обръщения ще продължат до края на повествованието. И тези обръщения понякога са толкова чести и натрапчиви, че можем да заподозрем писателя в прекаляване с този похват, ако именно това прекаляване не беше самата същност на похвата. Издържани в пародийно-ироничен дух, тези обръщения към читателя са не само пародирани на традиционни романови похвати на обръщане към читателя и и не само — и чрез лайтмотивното си повтаряне и чрез самия си ироничен тон — един от похватите за постигане на структурно единство на творбата. Те издават и една, бих я нарекъл, неистова комуникативна жажда. Тази творба не е само пътуване в делника, тя е и едно пътуване към читателя, израз на страстта на писателя към общение. Не е трудно да открием в това едно ново социално и естетическо съзнание. Социално съзнание — като демократична обществено-литературна позиция. Естетическо съзнание — като разбиране за необходимостта изкуството да общува с хората, а не да бъде четиво за избрани. Това ново социално и естетическо съзнание има обаче и един типично богомилрайновски индивидуален нюанс. И той не е само в характерните за младия Райнов иронични акценти. В тази жажда за общуване ние виждаме зародиша на по-късния богомилрайновски стремеж да говори на една максимално широка аудитория с достъпни ней средства, виждаме стремежа му да създава и една масова култура от нов тип чрез отрицание на старата, но и използване на някои нейни конвенции. Не на последно място — виждаме и необходимия за всеки истински писател стремеж да съзнава и познава своята невидима аудитория. Един глас, който търси отклик, иска да бъде чул. Бих казал — търсене на адрес. Творчеството според Богомил Райнов е послание. А когато създаваш послание, трябва да имаш точна представа кому го изпращаш. „Пътуване към делника“ оголва и този механизъм на творчеството — търсенето на аудитория, разбирането за творчеството като общуване.

Макар и да имат по-различни функции в повествованието (и двамата стоят някак над другите герои, Авторът показва на Читателя създадената от него човешка менажерия), Авторът и Читателят не се отличават особено по начин на изображение от останалите герои на творбата. Защото и те са образи схеми. Образ на Автора и образ на Читателя. Авторът въобще и Читателят въобще. Достатъчно е да сравним Автора от „Пътуване в делника“ с образа на писателя от по-късната автобиографична проза на Богомил Райнов, за да видим голяма разлика. Авторът от „Пътуване в делника“ несъмнено носи биографичния опит на младия Богомил Райнов, но въпреки това си остава образ-функция, образ-схема на автора, т. е. остава почти чиста повествователна конвенция. А и без толкова да ни се натрапва и самоназовава, образът на Богомил Райнов в автобиографичната му проза е пълноценен реалистичен художествен образ на човека и писателя. Може би най-значимият художествен образ, който писателят е създал. Що се отнася до Читателя в късната проза на Богомил

Райнов, писателят нито го назовава така често, както в първия си роман, нито се обръща към него така често. И все пак чувствуваме, че в късната си проза писателят не просто търси, а вече има свой Читател. И съзнанието, че той реално съществува, спомага за епически спокойния разказ. Трескаво-невротичният тон на авторовите обръщения към Читателя в „Пътуване в делника“ е израз на желание за Читател, но все още непостигнатата увереност, че го има. И че го има задълго.

Ясно е, че образите в тази първа прозаическа книга на Богомил Райнов не са класическите образи-характери на традиционния реалистичен роман. Което не значи, че не са реалистични. В контекста на Богомил-Райновото противопоставяне срещу фалшивата романтика те са именно „пътуване“ към реалността на „делника“, т. е. към неподправената действителност.

Но има образът-характер в реалистичния роман е някаква ексцентрична индивидуалност? Плътта на индивидуалното у образа-характер не се ли крепи върху скелета на „типа“, на онова, което придава на художествената индивидуалност универсално не само „общочовешко“, но и „социално“ значение? Нима мадам Бовари е някакво уникално индивидуално петно в света, в който живее, а не просто универсалният тип на буржоазната жена в буржоазното общество, типът на провинциалната дребнобуржоазка? Без своята типова, скелетна конструкция би се разпаднало именно индивидуалното в същността на тези герои. И все пак Флобер изобразява не схемата на „боваризма“, а живия образ на мадам Бовари и едва чрез това постига внушение за „боваризма“.

А Богомил Райнов изобразява сякаш именно типовия скелет на своите герои, индивидуалната им житейска плът не го интересува. Той иска да открие социално-психологическия скелет, „носещите конструкции“ на човека, на различните хора. И го постига по удивителен начин. Въпреки че героите му в тази операция на типово оголване заприличват донейде на карикатури.

Впоследствие на Богомил Райнов предстоеше да измине пътя към индивидуалното уплътняване на образите. Много образи от по-късната художествена и автобиографична проза на Богомил Райнов имат своите прототипни схеми в „Пътуване в делника“. Но в юношеския роман те са именно образи-идеи, образи-типове, образи-схеми (казвам това като типологическа, а не като ценностна характеристика), докато в „Пътища за никъде“ или „Третият път“ са индивидуализирани човешки образи-характери.

„Пътуване в делника“ обаче трябва да се разглежда и оценява не през призмата на способността за създаване на реалистични образи-характери. И то най-малкото по две причини. Първата — защото авторът демонстративно се е отказал от тази художествена задача, поставяйки си за цел да създаде друг тип роман — роман — изследване на съвременния град, в който главен образ е Градът и градският Делник. Задача, напълно съществена според очертаните от автора намерения. И втората причина — защото Богомил Райнов въобще изгражда образите си, по-скоро вървейки от общото към частното, от типовото към индивидуалното, отколкото обратното. Дори и когато постига успехи в пластичното и психологическото изображение, Богомил Райнов си остава писател от рационалистичен и интелектуален тип, а не стихийен и ограничен изобразител. Колкото и да е трудно и рисковано да се прави такова разграничение, защото в чист вид никой от двата типа писатели не съществува, Богомил Райнов не е писател на чистата, интуитивна изобразителна стихия, макар и в ред случаи да се домогва до внушителни пластико-изобразителни внушения. Дори и когато в по-късната му романистика срещнем впечатляващи с живата си образна тъкан човешки образи, не е трудно да видим, че и при тях той е вървял от типа към индивидуалния образ, а не просто чрез изобразяване на случаен индивидуален образ е постигнал същността на типа. Рицаря и До-

потопния от „Само за мъже“ са се родили в неговото писателско съзнание именно като възплъщение на два социално-исторически типа, а не чрез спонтанното изображение на два ярки характера, видени в живота, е постигнато познание и за определена социална същност. Колкото и самият аз да изпитвам носталгия по стихията на „чистото“ изображение (макар и да знам, че то в чист вид не съществува), мисля, че творческото значение на Богомил Райнов като писател се определя преди всичко от интелектуално-рационалистичната му същност, от ярката му концептуално-конструктивна дарба, която усилва и умножава белегистико-изобразителните внушения на неговата проза.

За Богомил Райнов биха могли да се отнесат думите на Емил Бежар, които той цитира в по-късния си очерк за Сезан: „Неговата оптика прочее бе много повече в мозъка, отколкото в око.“ Тази церебрална същност на Богомил Райновото възприятие и изображение на света, която, лишена от способност за пластическо изображение, може да ограничи таланта, придава обаче конструктивната яснота на неговия художественообразен свят.

Че Богомил Райнов много добре и отрано е осъзнал тази същност (и граници) на своя талант, свидетелствува фактът, че основният конструктивен принцип в първия му роман не са човешките образи и дори не стихията на колективния човешки организъм. Романът не е съсредоточен върху една човешка драма, нито върху сплитането на повече човешки съдби. „Пътуване в делника“ е изграден като сбор от трактати върху характерни за модерния буржоазен град социални явления, човешки нрави, битови привички и ритуали, социални условности, модели на поведение, професии и пр. Заглавията на отделните глави добре свидетелствуват за този социологико-трактатен характер на романа — „Градските плодове на кафенето“, „Топлият вятър на алкохола“, „Цигарата на раздора“, „Култът на Меркурий“, „Бюрото на интелегента“, „Купидон по тротоара“, „Миражи в делника“ и пр. Човешките съдби са вплетени в тази композиционна структура като илюстрация към отделни „теми“. А тези теми са — кафенето и неговите обитатели, алкохолът и неговите жертви, проституцията в модерния град, затъпяващият труд в канцеларии и фабрики, механизмите на отвличащите от ежедневието илюзии и пр., и пр., Тази мозайка от трактати има за цел да даде картината на съвременния буржоазен Град и неговите обитатели. Главният герой на тази книга е Градът. Или Делникът. По-точно — Делникът на Града. Богомил Райнов е постигнал цялостно художествено внушение за този Герой, неговата творба е структурно-хомогенно повествователно пространство, т. е. роман. Романът върде нетрадиционен, можем дори да кажем — антироман. И въобще роман, в който показателно се преплитат някои общи за романовото развитие през нашия век тенденции.

Една от главните такива тенденции е изчезването на Героя като конструктивен стожер на романа. За разлика от множество класически романи, съсредоточени около съдбата на един герой—своеобразно възплъщение на своето време и среда (както е у Дикенс, Балзак, Стендал, Флобер, Толстой, Достоевски), романът на новото време потърси нови конструктивни принципи. И то не защото старият конструктивен принцип бе омръзнал на романистите, а защото самият Герой се бе променил, т. е. бе изчезнал. Човекът в епохата на буржоазен упадък загуби дори онези целеустременост, характерна за раннобуржоазното време, все повече се превръщаше в човек-маса, човек-тъпа. И когато определен герой вече не можеше да бъде намерен като олицетворение на своето време (дори в неговия негативен вариант), доста често конструктивен романов принцип стават други образи, около които се съсредоточава човешкият свят — предметни, пространствени и временни символи — Мостът, Ханът, Планината, Чифликът, Пътят, Долината, Реката — нека изброя само някои от по-характерните образни стожери от балканската романистика на нашия век.

Богомил Райнов добави към тях Града и Делника. А кой знае дали същинският Герой на тази книга не е и самото Пътуване? Струва ми се дори, че то е по-важното, защото самата динамика на художественото познание е като че проблемът, който най-много вълнува Богомил Райнов. И едва ли бихме се досетили за това, ако освен романи Богомил Райнов не пишеше и своите изкуствоведски и литературоведски трудове, в които именно процесът на творчеството, пътуването в изкуството като познание за живота не разкриха основната творческа стихия на Богомил Райнов.

И в това отношение „Пътуване в делника“ е своеобразен роман — увод към по-късното творчество на писателя.

А тази книга не е само увод в прозаическото творчество на Богомил Райнов. Тя е и необходимият увод в българската урбанистична литература. Не в смисъл, че е първата българска прозаическа творба с градска тематика. А защото е нещо като теоретико-художествена програма на българската урбанистична литература.

Не е чудно, че Градът навлиза така късно в българската литература. Това е свързано със закъснялото национално буржоазно развитие. Впрочем градът присъства в българската литература още от Възраждането — Каравелов, а по-късно и Вазов създадоха първите художествени образи на българския град, но това е по-скоро българският градец. Каравеловата Копривщица, Вазовият Сопот и Бяла Черква са преходът от патриархално-рустикалната селищна структура към бъдещия буржоазен град, това са буржоазно-градски зародиши на един органичен български буржоазен град, съхранил в ранната си възрожденска форма много от добродетелите на раннобуржоазната епоха и много от навиците на старото патриархално време. Но на този български град не бе съдено да се развие органично и твърде скоро той се превърна в глуха провинция, която угасва достолепно в прозата на Константин Константинов, Ана Каменова и Емилиян Станев, изпълвайки нашите български сърца с носталгия. А сетне се превръща в почти музейен резерват, каквито са най-хубавите наши възрожденски градчета днес, живеещи между дилемата да станат не особено живи музейни ценности или да се урбанизират по скудоумните модели на безличието.

Творци като Антон Страшимиров и Георги Райчев, които бяха сред първите, опитали се да проникнат художествено в проблематиката на големия буржоазен град, всъщност са творци на драматизма на прехода село—град, което обуславя и особения психологически драматизъм на техните мятаци се герои и напрегнатия им повествователен стил. Г. П. Стаматов е първият български писател, който като изобразител е изцяло в проблематиката на големия град, обърнал напълно гръб на селото и природата. Но и за него, макар и единствена, Градът не е скъпа на сърцето му действителност.

Неколцина писатели от 20-те и 30-те години се опитват вече да изобразят големия град не само като неизбежна социално-човешка перспектива, но и с известна патетизация на градското битие. Светослав Минков обаче създава модела на един абстрактно-космополитен град, видян в сатирично-гротескна светлина. Като изключим един малък цикъл реалистико-психологически разкази, в неговото творчество липсва конкретният национален и регионален градски колорит. У Чавдар Мутафов тази абстрактно-космополитична стилизация на града пък изцяло доминира. Едва поколението творци от 40-те години — и на първо място Павел Вежинов, Андрей Гуляшки и Богомил Райнов — утвърди града като своя органично присъща жизнена реалност, като своя основна творческа тема, и в определена социална перспектива, която не търси изход в бягство от града, а в неговото хуманистично преображение.

В контекста на тази традиция „Пътуване в делника“ придобива смисъл на творчески манифест на новата българска градска литература. И ако книгата при появата си не получи отзвук, който би трябвало да има, то е поради известно закъснение в нейното публикуване. Защото в първите следреволюционни години градската тематичност на творбата отиваше на заден план в приповдигнатата атмосфера на цялостното национално обществено преустройство.

Кръстьо Куюмджиев в портрета си за Богомил Райнов казва твърде добри думи за тази младежка творба на Богомил Райнов, нарича книгата „откритие за младия автор, щастлива находка“, смята, че е написана с „остроумие и вдъхновение“. И все пак добавя: „Едва когато прочетем „Пътят за Санта Крус“, разбираме, че „Пътуване в делника“ е една тезисна книга въпреки големия жизнен материал, пъстротата, изобилието на случаи, богатството на лични впечатления. Младият автор е постигнал сивотата, безличието и убожеството на делника, но не е постигнал неговия трагизъм и величие. Тая книга е умна, както е умна ранната му поезия. Но тя не е мъдра. А поезията и философията са рожби не на ума, а на мъдростта“. . . Това, което отличава „Пътят за Санта Крус“ от „Пътуване в делника“, най-общо казано, е съзнанието за безотносителната, абсолютна ценност на човешката личност.“ Това безспорно е вярно, но като оценка на „Пътуване в делника“ не е съвсем справедливо от литературно-историческа гледна точка. Защото „Пътуване в делника“ не само е един оригинален български роман във време, когато още не бе настъпила богатата българска романова жътва от 50-те години, но и творба с важен литературно-исторически смисъл в собственото творческо развитие на Богомил Райнов.

„Пътуване в делника“ е сериозна заявка за навлизането на един доказал своите художествени възможности поет в суровото изкуство на прозата. С това Богомил Райнов предхожда една цяла вълна на поети в прозата (изразила се главно през 60-те години), съдействуваше за лиризацията ѝ. Прозаикът Богомил Райнов бе представител на друг тип творци — чиято поезия още бе прозаизирана. В този смисъл той е повече свързан с предвоенната литературна тенденция на оварваряване на поезията от Гео Милев до Вапцаров, традицията на огрубяване на поезията като средство за създаване на една нова поетичност. Поради това Богомил Райнов навлезе в прозата като епик от по-чист тип за разлика от по-късните лиризатори на прозата.

Твърде дълъг период обаче дели неговия прозаически дебют от следващата му зряла книга в прозата, която е и следващата му зряла книга въобще — цели тринадесет години изминават, докато с разказите от „Човекът на ъгъла“ (1958) Богомил Райнов окончателно прегърна прозата като свой основен творчески израз, с който е свързано цялото му по-нататъшно дело.

АНТОН ДОНЧЕВ — „ДОКАТО НЕ ПРЕВЪРНА ЦЯЛАТА ИСТОРИЯ В МОЙ СПОМЕН“

ИВАН РАДЕВ

Не бива да отговаряме на вечните въпроси на човешкото битие, без да знаем как са отговаряли нашите бащи и прадеди.

Антон Дончев

Виждаме как пред очите ни истините на създаваната днес литература губят своя блясък, властта си над съзнанието ни и не подхранват любопитството да се връщаме към книги, които са ни привличали и удовлетворявали преди десет или петнадесет години. Започвам с тая обща и малко безутешна констатация наблюденията си над въпроси около създаването на „Време разделно“ от Антон Дончев, защото романът е сред малкото, което вече две десетилетия продължава да се търси и чете. Литературната критика го позабрави и ако го споменава, то е в обзорните прегледи, без анализ, без търсене на неизползвани пътища към идейно-естетическата същност на текста, а читателят — не; в ръцете му е деветото издание на книгата с все така голям за нашата книгоиздателска практика тираж. . .

Но не това ме насочи към предисторията на „Време разделно“. Вярно е, че в еволюцията на историческия тип повествование той заема възлово място и се нарежда сред проявите, които още в началото на 60-те години ни убедиха, че предстоят важни естетически трансформации в нашата проза, че класическата вазовско-загорчиновска линия по същото време ни предлага своята „лебедова песен“ в „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ на Д. Талев и на нейна смяна идва философско-историческият разказ за българското минало. Нещо повече — с „Време разделно“ А. Дончев се насочи към фолклорно-митологични представи и наслоения в народната памет, които разкриха сложната си, с изключително богатство образотворческа и демонпсихологическа същност. Но и това не е подтикът за наблюденията над романа тук. Задачата ми е да засегна реализацията на творбата, да изтъкна някои черти на творческия процес с убеждението, че и подходът на А. Дончев с „Време разделно“ може да бъде един от близките по време „уроци“ за младите в днешната ни литература.

В началото ме заинтригува неколккратно изказваното от А. Дончев твърдение, че „романът е написан за 43 дни“, че не го е поправял и текстът не познава мъчителната стилистична обработка, многото редакции и преписвания, че го е „прочел за втори път чак на коректури“. Отнесох се с недоверие към това авторско признание и същевременно схванах, че случаят ми предлага добрата възможност да надникна в творчески свят, по механизма на ре-

лизацията си твърде различен от света на останалите. Признанията на белетриста — „Ръкописът стои в една кутия от макарони“, „Имам дневник за написването на книгата“ — и готовността му да ми предостави всичкото това предрешиха категорично желанието ми да осветля картината около създаването на този етапен роман в творческата биография на А. Дончев, в разволя на историческата ни проза от 60-те години. Улесненията, но и част от затрудненията трябваше да дойдат от факта, че текстът на „Време разделно“ според автора не търпи никакви преработки в деветте си издания до 1984 г. Това предполагаше тежестта на наблюденията да се поемат от материалите, свързани с предисторията на окончателно завършената творба, свързани с бележките и подготвителната работа на автора над фолклора, историческите съчинения и преданията — свидетелство за българския живот от XVII в. Авторът не спомена, но всъщност той е променил отделни епизоди след първото издание на романа, за да остане текстът непокътнат от 1965 г. досега.

Експанзивна и поривиста натура, категоричен в самооценката си, че пише спонтанно, че „отлива“ историческата си проза и че не познава тягостното „стоене“ над фразата или пасажа, над картините и постъпките на персонажа, над опоектизираните и философски обмислен пейзаж, оказва се, че така Антон Дончев ни дава само частична представа за спецификата на творческия процес.

Разбира се, и самият той беше изненадан, че съществуват повече данни за началните стъпки, за характера на предварителните усилия в ориентацията му към така избрания сюжет. В архива на писателя се намери „Тетферче“ от календарен тип за 1962 г., където по дати, макар и само с по една фраза, е документирана част от тази негова подготвителна работа. Документиран е интересът му към Родопите, към свидетелствата на Хамер, Ст. Шишков, Хасан еничарина, В. Дечев, К. Василев, Н. Хайтов, „Мехмед Синап“ и др. Намери се и една „Тетрадка“ (голям формат, номерирана, с изписани 55 страници), където се съдържат именно материали от предварителен характер, нужни му и използвани в текста на „Време разделно“. По-късно бе издирен и „Бележник“ (74 листа) с подобни хрумвания и наброски.

Според Антон Дончев включеното в тях е плод на неговите размишления в дните на самото писане на романа в Смолян през 1963 г. А вече от самия ръкописно изписан текст на „Време разделно“ (наистина съхраняван в „една кутия от макарони“) ще се види, че дава добрата възможност да се уточни как и в каква степен са нанасяни промените. Защото промени все пак са наложили. . . Но авторът се оказва прав в едно — че те не засягат структурата на творбата, основните сюжетни линии, основните образи и мястото им в хода на сюжетното действие, че те, с отделни изключения, са във връзка със стилистиката на повествованието, с неговата експресивност и синтетичен облик.

Така очертана, картината, която съдържа данните и свидетелствата около усилията и етапите, които изминава идеята на „Време разделно“, се оказва интересна и показателна. Тя включва редица авторски лутаници — в избистрянето на сюжета, на стилистиката, на образите и конфликтите, в уточняването на заглавията, на отделните композиционни цялости, в разширяване фактологичната основа на изображението, на неговия емоционално-духовен потенциал и измерения. Всичко това разкрива творчески процес, включващ общозадължителната предварителна работа върху изворите и проучванията, но и заживяването с нови представи за начина на разгръщане на сюжета, с необходимостта от философско-исторически изобретения и домогвания, от фолклорно-митологичния заряд на народната песен и на преданията.

Пред мен е „Тетферчето“ от календарен тип за 1962 г. В него отбелязванията на интереси във връзка с темата и сюжета на „Време разделно“ ще открием още в първите дни на януари. Така в периода от 10 до 16 януари е

записано, че авторът всеки ден е имал неколкочасови занимания във връзка с книгата на Кирил Василев „Родопските българи мохамедани“¹. Отбелязва се, че се е запознал с „Турски народни приказки“, че в същия ден е имал среща със Ст. Сивриев и е уговарял посещение в с. Широка лъка. От 12 февруари срещаме бележките, че по няколко часа прекарва в Народната библиотека в „четене на Хасан Яничерина“, на „Книгата на Стою Шишков“, на Державин за ени-чарите.

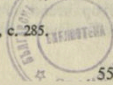
Напрегнатата предварителна работа на А. Дончев продължава всекиднев-но през февруари и март с по неколкочасови занимания в Народната библио-тека. Споменава се „История на Турция“ от Немерзин, „Историята“ на Хамер, „Мехмед Синап“ на Л. Стоянов и др. За 29 март е отбелязано: „Занасям заявка за „Залезът прилича на изгрева“, за 1 август — „Написване на кратко съдържание на „Залезът прилича на изгрева“, за 5 август — „Написах за втори път краткото съдържание на „Залезът прилича на изгрева“. „Спор на двете исти-ни“, за 6 и 8 август — „Преписване на кратките съдържания“, за 13 август — „Опит за връщане колелото на случая назад. Превеждам краткото съдържание на „Залезът прилича на изгрева“ на италиански“.

Колкото и схематични да са тия позовавания, те свидетелствуват, че през август 1962 г. А. Дончев преминава към начално осъществяване на своя зами-съл. Според него става дума за някаква филмова версия като първи опит за разработка на така занимаващата го тема. Документираните срещи със Ст. Сивриев, Хр. Сантов, Ст. Дичев, В. Коцев, интересът към книгите на Ст. Шиш-ков, В. Дечев, К. Василев, Хамер, Л. Стоянов, В. Мутафчиева, Державин и др. свидетелствуват за едно — че от януари до август 1962 г. особено настоя-телно го занимава сюжет във връзка с Родопите и родопчаните от XVII в., на който в началото по всяка вероятност търси филмово-сценарния вариант. Данните са недостатъчни, за да се съди за характера на този замисъл. Но заглавието, което го е привлякло, категорично свидетелствува за неговата същ-ност — метафората „Залезът прилича на изгрева“ ще си остане като на-слов на дял първи от завършения роман „Време разделно“.

В много по-голяма степен в атмосферата на създаваната книга ни въвежда „Тетрадката“ от архива на А. Дончев, която съдържа редица хрумвания и размисли, нахвърляни картини, черти на героите, завладели го идеи, голяма част от които намират място в текста на „Време разделно“. Въз основа на тях вече с по-голяма сигурност можем да съдим за предварителната работа по сюжета, за лутаниците около отделни сюжетни линии или характеристики на персонажа. Липсват дати и указания за времето, когато са правени бележките. Според автора те са свързани с дните, когато вече е работел над ръкописа на романа — след вечерните разходки, в часовете на почивка и откъсване от текста. Възможно е и другото — да предхождат цялостната редакция, тъй като немало от застъпените идеи, черти и постъпки на героите отразяват начални хрумвания, несигурност, промени, варианти. . . Но във все-ки случай са в основата на ред авторски решения във вече завършената творба и в този смисъл отразяват предварителните, подготвителните усилия около разработвания сюжет.

Още на първата страница на „Тетрадката“ срещаме отбелязани две важни неща. Първото е поредица от заглавия: „Залезът прилича на изгрева“, „Сред-нощно слънце“, „Среднощен изгрев“, „Глава си давам, вяра не давам“, „Дошло е време разделно“ и „Време разделно“. Според автора това са варианти на заглавието, което е търсил за романа през 1962 г. За да се спре на послед-ното, което в най-лаконична форма възплъщава занимаващата го идея, а някои

¹ Вж. К. Василев. Родопските българи мохамедани. Пловдив, 1961, с. 285.



от останалите се налагат като наслови на отделни дялове на вече завършеното произведение: „Залезът прилича на изгрева“ — на дял първи, „Глава си давам, вяра не давам“ — на дял втори, „Дошло е време разделно“ — на дял четвърти. Към тях, неотбелязан тук, е насловът на дял трети — „Манол и неговите сто братя“. Колкото до втората бележка, тя отвежда, без текстually до присъствието в изложението, към много съществена черта на целеното внушение чрез линията на поп Алигорко. Възшност това е откъс от „Еклезиаста, гл. 11, ст. 6“:

Сей семето си заран и вечер,
не въздържай ръката си :
защото не знаеш кое ще успее,
това ли, или онова,
или дали ще са и двете
еднакво добри.

Това е ядката на жаждата за оцеляване, но и опорна точка на компромисите, на разминаване с твърдо отстояваната родова позиция. В известен смисъл идеята не е ли инспирирана и от една конюнктурна, от някои съвременни дилеми — потърсила ключ за решаването им, заложен още там, тогава, в трагичните събития на XVII в.? Ще напомня само, че тоя кръг от внушения не са резултат от цялостното звучене на романа. Те се свързват само с крайните резултати от мисленето и житейските постъпки на поп Алигорко, на Вражу хекая и останалите около тях. Но истинската, мощната линия на въздействието и разкрита картина на трагичните събития се свързва с проявите на твърдост и непреклонна съпротива — възплащават я Манол, Горан, Момчил, Мирчо, възплащават я баба Сребра и мнозинството. . .

Ето как сам А. Дончев във водените бележки отбелязва задачата си: „Главна идея. Насилствената промяна на убеждения и живот е противоположна, защото човек престава да бъде сам себе си, а само така би могъл да се самоосъществява (да създаде нещо)“ (с. 3). И тя добива плът чрез съдбата, постъпките и подвига на Манол, Елица, Момчил, Горан. . . Осъзнават я смътно, без да имат право да възлагат на нея, и герои като Сюлейман ага, Исмаил бей, Венецианец. За да я разкрие като обща психоза с дълбоки корени в миналото, А. Дончев възлича множество фолклорни пластове, митологични представи, оживява предания, обвързва ги с местности и човешки съдби, с битието на цели родове. Постава неколкократно на изпитания повечето от героите си. В тази насока е сложно завързаната съдба на Манол с Караибрахим, на Караибрахим с Горан, дядо Галушко, на Караибрахим, Манол, Момчил с Елица. Напрежението на трагични изживявания винаги преодолява стилизацията, символно-обобщените черти на присъствието им и ни въвежда в голямата национална драма.

Нямам възможност да привличам всичко, което е залегнало в бележките, да го съотнасям към завършения текст на романа. Трудно се и групират, тъй като засягат образи, засягат ситуации, наживо пресъздадени пейзажни късове, по-общи гледници. Част от тях произтичат от съчиненията, които са му били в помощ. Не съм издирвал всичките източници, посочени в „Тетфтерчето“ и в „Тетрадката“, които А. Дончев е използвал във „Време разделно“. Пред мен е само книгата на К. Василев „Родопските българи мохамедани“ — една от често цитираните в черновите бележки. Съпоставката подсказва, че бележителът е извлякъл от нея редица данни, описани събития и предания, като ги е включил в орбитата на художествената си идея, в системата на разработвания сюжет и персонаж. Така в нея срещаме като име на селище „Елиденна“, като историческо лице е посочен „поп Алигорко“ (с. 101), документираната съдба на Смолянската епархия с Висарий Смоленски е изцяло включена в повест-

вованието. Използувани са предания около селата Добристан, Богутево, Гела и др. А. Дончев намира опора в „Родопските българи мохамедани“ за редица още свои сюжетни решения и идейно-естетически внушения. Така срещата между поп Алигорко и българомохамеданина Ахмед Сакал с неговата и трагична, и намерила изход родова съдба във „Време разделно“ (с. 306—312) стъпва върху ред документирани от К. Василев връзки между български родове и помашки семейства от съседни села. Или пък финалът на романа, там, където се повествува за възмездието, сполетяло поробителя с нападението на хайдушките чети — и той допира до страниците на К. Василев (с. 155). Или пък описанието на зловещата пещера с мъртъвците, познати от книгата „Родопските българи мохамедани“ като събитие, сполетяло българите от с. Добристан (с. 123).

Важното е, че бележките от „Тетрадката“, разнородни по своето естество, все по-настоятелно доизграждат предварителната характеристика на образите, конкретизират основната идея. Така още на първата страница е отбелязано: „Помохамеданчването да стане на Великден.“ Търси се психологическият ефект, знаменателността на събитието. Или по-нататък: „Може би книгата трябва да свърши с мъртвия ага. И гледката — какво оставя зад гърба си, свързано с пейзажа“ (с. 4). Още по-нататък: „Всяка сцена от романа трябва да се развие като песен, със свой сюжет, със свое название. Епизодите да се натовалят като в киното“ (с. 9).

По този начин белетристът си уяснява хода на изображението в тясна връзка с търсената специфична форма. Защото в архива му се намира свитък от записи на народни песни — всичките са зачеркнати и са използвани в романа. Любопитно е, че при някои от тях встрани е отбелязано в основата на кои епизоди са залегнали: „Сватбата на Манол“, „Момчил сам в...“ Но песенните фрагменти са застъпени най-вече като въведение в главите на творбата, принадлежащи на перото на поп Алигорко. Умелата им подборка подготвя читателя за събитията, които ще се изобразяват и са неин песенен съпровод.

Както и трябва да се очаква, най-много са бележките около характеристиката на персонажа, около неговата индивидуализация като психология и поведение, като възглед и намеса спрямо събитията. Неколкократно се уточняват черти от портрета на Караибрахим, на Сюлейман ага, Манол, дядо Галушко, Елица, Гюлфие, Момчил, Венецианеца. . . Отбелязано е: „Три части — башата, сина, внука (от друг син).“ И срещу тях е уточнено — 50, 25, 15, тяхната възраст с допълнението — „Трима противници на агата“.

В духа на замисъла и дълбочината на основната идея още от предварителните бележки личи настоящата работа на А. Дончев над образа на Караибрахим. Писателят не мисли да противопостави на поробения народ фигурата на властник — рупор на една надлична идея. Зарежда го с драматизъм, с вторично усвоен и изповядан фанатизъм, въвлича го в скрити за очите на околните вътрешни преживявания, където се борят стихии, идващи от детството, от политическата ситуация, от смъртно доловимото чувство за вина след изневярата на родилия го народ. Ето какво си отбелязва авторът: „Всъщност приемането на варианта, че агата е българин, който се връща в родното си място, дава интересни възможности. Ходжата е негов духовен учител и след смъртта му се създава ситуация на изчакване — дори и когато го. . . агата ще издържи (Не само ще издържи, но става по-страшен). По-бърза ще бъде и развързката на българските образи. Обаче се губи простотата на задачата—Долината и завоевателя“ (с. 4).

За изграждането на образа на Караибрахим точно в този план А. Дончев намира значителна подкрепа в книгата „Родопските българи мохамедани“. На помощ са му били не само народните песни, но и отразените тук случаи.

За да се види тук степента на връзката, ще цитирам откъс от книгата на К. Василев: „Според предания в с. Гела, Девинско, дошъл някога еничарин, който бил взет като дете от същото село. Възпитан фанатично в исляма, той твърдо решил да помохамеданчи своите съселяни и калугерите от съществуващия там манастир. Близките на еничарина, дори свещеникът, който го учел като дете, изтръпнали. Те го познали и се опитали да извикат детските му спомени и човешки чувства, да го омекотят, като отказали да се помохамеданчат. Но плачът на близките хора и молбите на цялото население не могли да изиграят никаква роля. Преданието разказва, че еничаринът опожарил цялото село и избил почти всички негови жители. Предполага се, че и манастирът бил сринал със земята именно тогава“ (с. 103—104). Там е разгърнат и случаят със с. Якоруда, където също местен потурнак предприема и осъществява потурчването: „В туй време се разбрало кой е и че Пенджикът е техен съселянин, затова пристъпили пред него братята и майка му, като заявили, че предпочитат да си останат рая, но да се не помохамеданчат. Той обаче не дочакал да се изкажат, а веднага заповядал и двамата били заклани пред всички събрани, а майката припаднала и била закарана настрана. Това хвърлило селяните в ужас и някои изявили желание да се помохамеданчат. Веднага им били хвърлени калпаците и им дали чалми, които още там навили на главите“ (с. 130).

Повтарям пак — намерилото място от книгата на К. Василев е само податки за сюжетна канава и фактологична опора за разгръщането на образа точно в тази насока. Иначе белетристът тръгва по самостоятелни пътища, въвлича ни в драмата на Карабрахим, за да се получи една плътна проекция на героя. Търсенията на автора продължават, разсъжденията продължават да преоткриват нужните черти на образа. По-нататък А. Дончев ще си запише: „Идването на Карабрахим трябва да завърши във всекидневие, при труд. . . Затова — веднага срещата Карабрахим—Момчил.“ Това му е необходимо, за да се свърже с още един сполучливо напипан елемент: „В първата част не се разбира, че Карабрахим е българин. И когато се узнае — изведнъж всичко добива ново, по-страшно обяснение (например убил баща си). А може би майката го е познала“ (с. 7). Настоятелни са усилията за податки, които скрито да сблизят еничарина-ага с неговото минало, за да задълбочат пропастта между него и тях. Посочено е: „Дядо Галушко познава трупа и иска да види Карабрахим (сина си). Говори му. Обаче той е в безпаметство (или се прави, че не го чува)“ (с. 9). На друго място е записано: „Сцената между двамата братя Карабрахим и Горан (Може би не трябва да се описва). Смъртно раненият Карабрахим разбира, че не могат да познаят братя му. Дали не с облекчение?“

Всичките бележки около Карабрахим свидетелствуват, че той трябва да бъде изграден като един сложен, трагичен образ. На автора му е нужен такъв яростен противник, за да е истинска „проверката“ и на националната твърдост на българина. Представя ни го с качествата и правата на интелектуалния убиец, при който жестокостта не идва само от наслоенията на верската му принадлежност. Тя е култивирана от престоая му в еничарските корпуси. За да убеди себе си, че има основание за подобен тип характеристика на образа, А. Дончев не се уповава само на българските народни песни, на книгата „Родопските българи мохамедани“. Тетрадката свидетелствува, че той е търсил характерологичните им черти и в документи, в исторически съчинения. Отбелязал си е: „Султанска заповед от 1621 год. за събиране на еничари. . . и от бащите, които имат много синове, да избере едно момче“ (с. 11). Веднага ще запише: „Дука — византийски хронист за еничарите: „Подобно на кучетата, болни от бяс, те винаги хранят непримирима и смъртоносна вражда

към своите сънародници“ (с. 11). Ще подири опора и в друго: „Султан Баязид II нарича еничарите „диви зверове на моето могъщество“.

Именно върху тази основа израства външно непроницаемият монолитен образ на еничарина Караибрахим, който е призван от обстоятелствата да извърши злоещата си мисия. Антон Дончев чрез проницателните наблюдения на единия от летописците, Венецианеца, е създал до днес дълбоко скритата в душевността му раздвоеност. Тя е различна от смута на Сюлейман ага, от първичното благородство на Исмаил бей, затова е и по-жестока, смазваща. Свидетелствата на народните песни за потурчвания, за събирането на еничарии, за разпознаването на брат от сестра тук са конкретизирани и обвързани със съдбата на цяла фамилия, като е изведен символно-обобщеният смисъл над основния конфликт между поробени и поробители. За да ни подготви за него, белетристът ни заговаря за постъпката на Сюлейман ага. Името на господаря на Елиндения в началото е било друго, което и срещаме в бележките: „Селим ага убива брата си. Заради поверието, ако някой от героите е еничарин-българин, може да убие брата си. . .“ (с. 6). Линията, ако следим бележките в „Тетрадката“, се задълбочава: „Убийствата и опитите за убийство на братята са по линията на главния конфликт, свързан с опита да се вдигне брат срещу брата. . .“ (с. 9). А ето и мотива за разпознаването, на който е търсено друго решение: „Ако красавицата Елица е сестра на Караибрахим, а друг турчин я иска? Той я защитава, без да разбере?“ (с. 7). Същевременно се дирят пътища за открояване присъствието и на Елица. Общо взето, А. Дончев като че ли не се стреми да уплътни нейния образ, да го активизира в плътта на конфликтите. С присъствието и красотата си тя създава напрежение между баща и син (Манол и Момчил), между Караибрахим и Венецианеца. Но функцията на образа не е продължение на ролята на жената да разделя и владее, да сблъсква и подчинява — Елица е символ на женската красота, към която всичко се стреми, подчинила се на мъжката и родовата твърдост. Белетристът е търсил различни варианти да я включи в изобразяване на националната драма. За отделни нейни намеси често става дума. Някои от тях са останали само като намерения, други прерастват в сюжетни ходове. Така на с. 51 е отбелязано: „Караибрахим не убива Елица — това дете, дето ще роди, ще го направи еничарин. А тя се опитва да го махне.“ Или пък по-нататък: „Дали Елица не може да примами Венецианеца да убие Караибрахим? Сложно. Момчил е жив.“

Не по-малко данни от бележките свидетелствуват за сериозната подготовка на А. Дончев да изгради образа на Манол. В „Тетрадката“ те са от различен характер — едни засягат посоката на неговото присъствие, други — черти от неговия облик, от взаимоотношенията му с околните. Манол е стожерът в твърде напрегнатата атмосфера, включила релефно връзващи се, масивно изваяни герои като Караибрахим, Сюлейман ага, Исмаил бей, Горан, Момчил, баба Сребра. . . Белетристът го портретува в няколко линии, като се възползува от по-обстоятелствените характеристики на поп Алигорко, от външния наблюдател Венецианеца, заплита го в сложни взаимоотношения с Караибрахим, Момчил, Елица. „Тетрадката“ с авторовите размисления ни предлага значителен материал, който отвежда към завършения образ във „Време разделно“. Още в началото А. Дончев се стреми да види съдбата му като илюстрация на народното предание: „Майката, която оставя детето в люлката. После го взема мъж и във всяко село го кърми една жена. Много майки“ (с. 2). Идеята ще добие посока: „Манол — детето от люлката, кърмено от много майки, с много братя“ (с. 21), за да се превърне тя и нейното въплъщение в символ на неизтребимата сила на поробения българин чрез многократно повтаряното, наложило се като наслов на третия дял — „Манол и неговите сто братя“. Тя ще се

обогатява и извисява, ще се конкретизира и придвижва към символното обобщение. Авторът ще си запише едно хрумване, което ще пренесе почти непроменено в текста на романа: „Имаше един човек, наречен Манол. Обикновено се казва, че всеки е син някому. Но за Манол не можеше да се каже това. Той беше пръв в рода си. Но накрая внука му ще се казва Манол, син на Момчил, син на Манол. С името на всекиго се казва името на баща му, защото много хора има с еднакви имена, и човек с едно име е самичък, а името на баща му го свързва с хората и си знае откъде е дошла кръвта му, и къде е коренът му“ (с. 37).

Тази жажда за дом и семейство, за корени и родово начало се превръща за героя в непоклатими импулси на патриотичното му чувство, на вътрешната му устойчивост. Тя го крепи в моралния и физическия му двубой с еничарина Караибрахим, извисява го със силата и монолитността на характера му над Сюлейман ага, над Исмаил бей. „Един е Манол в цялата планина“ — ще изрече белетристът чрез Елица. И ще направи нужното, за да осъществи своя замисъл, формулиран в бележките: „Първата среща на Манол с Караибрахим е до гробищата. Единият сред кръстовете от камък. Другият долу на пътя. Описана с две думи от попа и подробно от Венецианеца. . .“ (с. 42). Така още в предварителните си измерения много от епизодите на повествованието се ориентират към символното, към обобщеното си и многозначно звучене. Манол е сред кръстовете, но е „горе“, т. е. извисен сред трайното, непоклатимото, родното, сред корените си; Караибрахим е „долу“, „на пътя“ — т. е. при преходното, отминаващото. . .

Ето как е видял героя си А. Дончев, как го е почувствувал: „Манол Дъбак — борун дърво, дълбока вода — буря трябва да го разклати, смърт да падне, та да вдигне снага. . .“ (с. 17). Или пък си отбелязва размишления, които привнася в мисленето му: „Да стоим като гора, дърво до дърво. Нали знаете, че като сваля дърваря едно дърво от редицата, дойде ли черния вятър, вмъкна се в пролуката и събаря цялата гора“ (с. 45).

Тези и останалите маркирани в бележките на „Тетрадката“ черти и прояви на Манол намират място в текста на романа — в повечето случаи преработени, разгърнати, някои от тях диалогизирани. Те са свидетелство за значителната предварителна работа около образа, за постепенно уплътняващите се черти на неговото присъствие по страниците на повествованието. Извеждайки го от преданията, авторът съумява да постигне монолитното в неговия характер, но и драматичната му съдба. Погледът на героя е вперен в планината, тя е мярката му за сигурност, за родова неотделимост, за морал и твърдост. Към нея насочва малодушните, жертвите, синовете си. . .

Подготвителната работа около романа не се изчерпва само с бележките около мисията и образите на Караибрахим и Манол. Попадаме на немалко хрумвания и предначертания във връзка с герои като Сюлейман ага, Венецианеца, поп Алигорко, Гюлфие, Севда, Елица, дядо Галушко. Още в тях Антон Дончев отрежда интересни функции на двамата летописци и си поставя задачата покрай свидетелската им роля да ги наложи като живи образи, като трагични човешки съдби. Не е случаен фактът, че постъпката на първия от тях с потурчването ще я повтори и другият пак под натиска на неумолимите събития. В началните страници на „Тетрадката“ с бележките само се маркира присъствието на Венецианеца. Но поведението и психологията му все по-настоятелно ще занимават автора и той ще се спира неколкотократно на събитията, които разтърсват душата на чужденеца и от обикновен, затворен в себе си свидетел го превръщат в яростен враг на поробителя, възправят го против него, преосмислил цената на живота, приобшил се към поробените.

След „Време разделно“ белетристиката ни, особено историческата, ще изобилствува с „летописци“, с въведени екзотични герои. Това като че ли ще остава на заден план откривателското усилие на Антон Дончев чрез тоя персонаж, ще изличи от паметта ни, че Венецианеца, „дублирал“ съдбата на част от поробените, им показва и единствения изход не толкова чрез временното, колкото чрез крайното си решение. В него А. Дончев се стреми да въплъти променящата се представа за смисъла на човешкото съществуване, на човешкото оценяване в тясна връзка с цената, на която се заплаща за него. Паралелът е далечен — но в годините, когато ще излезе „Време разделно“, и Г. Стоев ще отпечата „Цената на златото“, където се разисква по същите въпроси на човешкото битие. В бележките белетристът си поставя задачата: „Част от епизодите на Венецианеца ще завършат (подобно на Т. О. — ??) с едно и също изречение: „Но аз съм жив.“ Тях ги биеха, копаеха, горяха. . . , но аз бях жив. После може това да се превърне в нещо подобно на: но не ми стигаше, че съм жив“ (с. 43). И наистина — началните глави, свързани с размишленията и самонаблюденията на Венецианеца, са в тоя дух. Но постепенно, като вижда твърдостта на поробените, той започва да се съмнява в сигурността на философското си убежище на страничен свидетел. Срещата с колективната съпротива и враждебност на българите го изненадва и стъписва, тя го раздвоява: „Обесена девойка. Не научил името ѝ. Как се откъсва от живота? Какво получи насреща? Какво повече имаше от живота, което аз не знаех? Какво струваше сега тялото ѝ? Мъхът по бузите ѝ, мъхът под мишниците ѝ? Дългите клепки над сините очи? Благодаря ти — все едно, Христос или Аллах — че бях жив“ (с. 54). Но семката на раздвоението е хвърлена и тя го извежда от страната на поробените, но съпротивляващи се българи.

Невъзможно ми е да цитирам бележки и хрумвания около всички образи и ситуации, които са занимавали предварително автора и той им е търсил формулировката, чертите, репликите, изявата. Нахвърляни непретенциозно, в някоя от случаите те преминават без съществени промени в текста, в други — залягат като ядка в отделните картини на творбата. Но трети така и остават неизползувани или пък е пренасочено съдържанието им. В „Тетрадката“ А. Дончев си е отбелязал: „Помохамеданчените българи (върнали се обрязани от друго място) сами съборили църквата си и си дигнали джамия (на друго място). При църковните развалини всяка година правили курбан. Може да се използва! Откупва се и се извинява! (с. 12). Това документирано по-общо състояние намира място в романа, но е пресъздадено като проява на Вражу кехая. Или пък от друга една, идваща от преданията случка, която въобще не е застъпена в повествованието, защото му противоречи със смисъла си: „Мъжете били на къра. Дошли турци и изнасилили българките. Като се върнали мъжете, жените ги накарали да станат мохамедани (Харесали им обрязаните)“ (с. 12).

Пътят към експресивната повествователна техника на „Време разделно“ се очертава още в бележките от „Тетрадката“, в нахвърляните чернови на картини и взаимоотношения, на връзки и противопоставяния между персонажа. Търсят се опозициите, подосновата на конфликтите и характерите. Когато А. Дончев е решил героят му поп Алигорко да измени трънливия път от съпротивата, от „монах, пратен да защитава народното съзнание“ до самоунищожителната роля на човек, повел другите към помохамеданчването, той още в границите на замисъла го свързва с толкова разнородни черти и лутаници. Веднъж ще си отбележи: „Поп Алигорко — под религията — богомил? Важното е да вярва в Бога!“, веднага ще допълни: „Поп Алигорко благославя врабчето (пред църквата „Св. Николай Чудотворец“. Той се чувствава като огледало, което отразява божията благодат и я насочва като лъч, накъдето си иска“ (с. 17). Ето и една много съществена в психологическите си измерения опозиция,

която дава много на белетриста: „Попът — алтруизъм, всеопрощаваща любов, Венецианецът — в началото егизъм.“ Или пък по-нататък: „Отношението на попа и Венецианеца към смъртта. Попът през цялото време чувства времето и пространството — свързани с миналото, разбира бъдещето“ (с. 47). Срещат се маркирани и други моменти от насоката, в която вижда контактите му с околните: „Елица говори с попа за любовта си към двамата. При разговора попът усеща болката в сърцето; Попът събаря църквата, да не падне грехът другиму. Той затова се и помохамеданчва.“ Фиксирана е и една по-особена картина: „Видението на попа — в пространството — какво става по селата, които познава. И по-далеч — по света, Критската война, морето, корабите. И във времето — минало и сегашно, и бъдеще (Може би при помохамеданчването му)“ (с. 51).

Дълбоко премислената структура на романа предполага предварителна подготовка във връзка с редица страни на изобразяваната действителност. В бележките на автора ще намерят място и срещнатите в документи описания на природни бедствия и знамения (градушки, земетресения, лунни затъмнения) на засяганя период от години, ще намерят място разсъжденията му за наименованието на долината (Елиндения), на тая част от Родопите (Кръстогорие), впечатлили го думи („подзиме“, „наръки“, „руба“) и др. В „Тетрадката“ той си записва: „Имена — две, едно до друго, без форма на притежание. . . Драгни Михо, Дойчо Радул, Радослав Драгне, Русийо Драгия, Стоил Дойчин, Рад Драгослав, Стойко Процвет, Никола Соргун, Русин Марин, Брайко Прищелец, Цончо Братослав, Новак Влад, Новак Велко, поп Станю, Стоян Черногор, Георги Рум, Георги Лъка, Братил Радослав, Тодорчо Добре, Георги Белия, Димитър Момчо, Кушлю Черню, Янкул Гулия. . . Никола Касапин, Домакин Досйо, Чилингир Вълчо, лихвар Вражу“ (с. 10). Съвсем по пенчославейковски белетристът се насочва към тоя непривично звучащ тип имена на героите си. Любопитното е, че основният персонаж (Момчил, Манол, Горан, Мирчо, дядо Галушко) не се среща сред тоя богат списък. Но в откъс от „Време разделно“, там, където трябва да ни запознае със събралите се преди съдбоносното решение свои герои, той изрежда имената на част от тях. Там от горепосочените са — Никола Саргун, Вражу кехая, наречен още Чилингир, Рад Драгослав, Стойко Процвет (с. 93). По-нататък по друг повод А. Дончев отново ще прибегне до изреждането и ще включи: Тодорчо Добре, Янкул Гулия, Георги Лъка, Новак Влад, Блажо Прищелец, Вражец Черногор, Вражу Чилингир и цяла поредица от формирани по същия начин лични имена (с. 183). Справката показва, че в тази насока той се е възползувал от онова, което са му предложили страниците на „Родопските българи мохамедани“. И наистина почти всички лични имена в романа са отпреди това извлечени от документи и застъпени в книгата на К. Василев (с. 97).

След като атакувах автора с интереса си за материали около „Време разделно“, А. Дончев издири още един „Бележник“, който също хвърля допълнителна светлина върху работата му над романа. „Бележникът“ подобно на „Тетрадката“ съдържа чернови на картини и случки, на реплики на героите, отделни късове народни песни, хрумвания. . . А първите четири листа на тоя нов източник покрай разсъжденията включват много „Имена на селища и местности“, записани турски лични имена със съответствията им на български. Селищата и местностите са: Заград, Просойна, Лъките, Преслуп, Модър, Чернока, Подвис, Патлейно, Посестра, Милото Господи, Глешак и др. — срещу голяма част от които е отбелязано, че са ползувани. Същият е случаят и с личните имена: Абдуллах—Божан, Адем—Адам, Али—Илия, Мехмед—Слав и т. н.

По-нататък в „Бележника“ продължават записите на хрумвания, на реплики или характеристика на персонажа. В някои от случаите те имат общ характер

и са залегнали като гледна точка при отделни картини или фрагменти: „Манол не може да прости на Момчил, че бърка частните си чувства с обществения си дълг“; „Селото се измества — да забрави старата вяра.“ Съпоставката показва, че повечето чернови пасажи са използвани и влизат в завършения текст на „Време разделно“. Срещат се и чисто битови уточнения: „Агнетата се разлъчват от майките — на 2 юни, и заедно с кочовете образуват отделно стадо — „йоз“, а млечните овце — сегмал“ (л. 15). Градски човек, на А. Дончев са му били нужни тия данни, защото допира до тях. Откриваме и цели страници диалог, който е пренесен почти без промени в книгата (л. 16). Или пък под заглавие „Разговорът Исмаил бей — Караибрахим“ в „Бележника“ е предадено всичко онова, което става в онашкия двор при посещението на юрука и сблъсъка му с Караибрахим (л. 35).

Немалко още любопитни моменти около предисторията на редица картини, ситуации и образи съдържат страниците на „Бележника“. Ще привлече важно за нас съобщение за точната дата, когато Антон Дончев поставя началото на „Време разделно“, в съзнанието му все още с друго заглавие: „15 юли 1964 година започнах романа „Глава си давам, вяра не давам“ (л. 57). Посочената дата подсказва, че бележките тук са нахвърляни във времето, когато е писана и самата творба. На един от следващите листи е отбелязано: „Финал на книгата — нашите избиват турците, когато те празнуват падането на Кандия“ (л. 59). На последните листи от „Бележника“ са останали редица късове незачеркнати, което ще рече, че не са намерили място в окончателния текст. За да се разбере смисълът им, ще дам пример от тях: „Предполагам разговор между Караибрахим и Манол. К. — Махни се от пътя ми. М. — Защо си тръгнал като разбойник, когато в село са останали само жени. К. — Благодаря, че те срещнах първи и не знаех кой си“ (л. 66).

Вече привлякох твърдението на Антон Дончев за импулсивния, почти спонтанен начин на създаване на „Време разделно“ — за 43 дни. То ми беше пред очите, когато разлиствах страниците на ръкописа оригинал, оставен от ръката на автора. Вършех го в съпоставка с хода на повествованието в отпечатаната творба. И у мен се изгради убеждението, че наистина липсват особени промени, че наистина случаят с „Време разделно“ не се покрива с класическия тип работа над белетристично произведение — преработки, нови редакции на отделни части, отново преработки, та до окончателния текст. Тук се сблъскваме с по-друг механизъм на творчество. Опитвам се да си го обясня със силната памет на А. Дончев, с характера на творческата му нагласа, на неговото изострено въображение и рефлексивност. Но има и нещо друго — при него представата за картина, за разгърнат конфликт още в началото е максимално приближена до записания вариант на повествованието. Просто след това не му се налага да променя, тъй като обикновено преработките се мотивират от разликата между замисленото и постигнатото. „Епически“ устроеното мислене на Антон Дончев, изглежда, не съзнава такава разлика. Ето защо в ръкописа на „Време разделно“, който стои пред мен, липсват очакваните чести и значителни зачерквания на пасажи, липсват повече редакции на отделни дялове или глави на цялата творба. С тоя механизъм на създаването на романа по своему се свързва и фактът, който вече посочих — след първото си издание текстът на „Време разделно“ е непокътнат.

И все пак — паралелните наблюдения над авторския ръкопис и отпечатаната творба в нейното първо и следващи издания свидетелствуват за промени, за допълнителна намеса. Преди да се спра на тях и на техния ефект, ще подчертая, че различията не са големи, че съвсем рядко се отразяват върху хода на сюжетното действие. Иначе — отпадналите и разместени фрагменти, променените фрази, епитетни характеристики, също сравнително малко спрямо очак-

ваните, се свързват с готовността на белетриста да нюансира, да мотивира и по-картинно да пресъздаде случката, човешката проява или отношения. Нанасял е промени и във връзка с диктовката на изложението при машинописния му запис — подчертаните с червен молив думи са от бащата, който не е могъл да ги разчете, за да ги диктува. С почерка на А. Дончев думите са изписани отново.

Оригиналът свидетелства, че обикновено е писано на три от четирите страници на прегънатите листи, като четвъртата е оставена за добавки. И наистина там са вписани редица пасажи и фрази, които са отпратени към цялостното изложение и по-късно влизат в машинописния екземпляр, в окончателния текст. Срещат се отделни кратки късове, които са отпаднали при коректурите на романа, други пък тогава са добавени. Но независимо от всички тях — на типичните от които ще се спра — впечатлението за „отлята на един дъх“ проза при „Време разделно“ не се нарушава. Във връзка с писателския си маниер, с вътрешното си чувство за готовност, в беседа пред преподавателите на Университета — В. Търново, А. Дончев споделя, че не се заема с романа: „Докато по една тема, върху която пиша, не прочета всичко, което мисля, че мога да прочета, и докато аз не знам всеки от моите герои какво ще направи, докато не превърна цялата история в мой спомен...“ (с. Вонеща вода, 1984, 4 февруари). Завършващата формулировка с метафоричният израз на неговия повествователен маниер, ключ за вникване в подхода му към разработвания сюжет. Само го уточняват, без да го коригират, и наблюденията над промените, които съпътствуват отделните моменти около реализацията на „Време разделно“.

Още неозаглавената страница-предговор дава представа за хода на частичните допълнителни усилия и промени в текста на романа. Те целят да „стегнат“ повествованието, да го освободят от обстоятелственост и смислово-съдържателни повторения. Така първият пасаж във втората си част е съкратен. Ето как изглежда в оригинал ръкопис: „Но тъй като се е целило да се получи построен разказ, почти винаги са избягвани и отстранявани ония повторения, макар и различни описания, за да намери място само това от тях, което е по-пълно и по-обективно. Понякога в записките на монаха, особено когато той говори за събитията по слух, от втора ръка, ясно се вижда как се появяват кълновете на народния епос, на преданието и легендата.“ А. Дончев спестява излишествата, усеща предпоставеността на внушението. И затова свежда обяснителния текст до една фраза: „Тия повторни, макар и различни описания почти винаги са отбягвани, за да намери място само това от тях, което е по-пълно и по-обективно.“

Известни съкращения търпи и вторият пасаж на предговора, където се характеризира подходът на Венецианеца, втория летописец на събитията. Белетристът осъзнава, че отправката към Монтеновите „Опити“ не е много уместна и я отстранява, отстранява и други допълнителни уточнения, които нямат място в лаконичното въведение. За да го завърши по един и същ начин и в ръкописа, и в печатания текст, макар че в оригинала липсват откъсите от народните песни: „Преди всеки откъс от летописа на поп Алигорко има няколко реда от народна песен, тя е намерена в записките му.“

Не бива да ни изненадва, че изложението в първите страници на романа е претърпяло сравнително немалко промени. Просто се усеща как авторът напишва ритъма на нужната му фраза, как пластиката на пресъздаваните картини се освобождава от случайните епитети, но и как търси езика на конкретното и въздействащото с неповторимостта си. Ръкописът начева с по-тромава, обстоятелствено въвеждаща фраза: „Когато Караибрахим изкачи превала, той спря коня си.“ Тя ще остане и за първото издание, но за второто

ще се промени: „Караибрахим изкачи превала и спря коня си.“ Това е свидетелството на Венецианеца и се налага със своята сдържаност. Но погледът му се стлипва от картините на откритата се с необозримостта и мощното си въздействие природа, от непонятното за него присъствие на момчето с кравите, на поп Алигорко и Манол сред гробищата. Още тук той съумява да възправи и величието на Родопа, и твърдостта на хората, които я населяват. Чужденецът няма още сетива за всичко това и авторът не бърза с неговите възклициания и размишления — но лаконично пресъздадените моменти са отправна точка за наблюдения, изводи и решения, които тепърва ще се разгръщат. Добавките засягат главно пейзажни късове, на две-три места — репликите. . .

Вървим ли по страниците на публикувания роман, виждаме, че още „Откъс първи“ включва ред промени. В повечето случаи това са добавки или размествания. Така, когато споменава „пропаст“, белетристът ще я уточни „с червеникави, сякаш рждясащи скали“, когато спомене „купища скали“, ще продължи — „струпани край реката“. Логиката на картинното изображение го подтиква да изнесе на преден план и още на с. 1 да ни запознае с най-близките на Караибрахим — пасаж, който е бил по-назад в ръкописа: „Зад Караибрахим и мене спряха мулетата на двамата ходжи — шейха Шабан Шебил — едноокия, и молла Сулфикар Софта — Дебелия.

— Тука ли е? — шепнешком попита Дебелият.

Караибрахим не се обърна да му отговори. Тогава аз откъснах погледа си от планината пред мене и видях лицето му. Пристигнали бяхме.“²

По-нататък добавките се свързват с пейзажни късове, нужни на автора да уплътни картината, обстановката. Добавил е: „На ръба на поляната, над пътя, изскочиха четири-пет огромни овчарски псета, рунтави като мечки, с железни оглавници на вратовете и с оголени зъби“ (с. 13). Малко по-нататък: „Кучетата дълбоко, заплашително ръмжаха. Чернобрадият вдигна ръка и те легнаха над пътя, главите им протегнати напред върху тревата, а очите им обърнати към небето“ (с. 13). Отбелязвам ги, но ще напомня, че са правени и съкращения. Разбираме, че в характеристиката на Сюлейман ага е имало още; „Може би агата никога не беше слушал тоя пряк език, научен по бойните полета, където няма много време за салтанат и увъртане“ (с. 31). Липсват отделни пасажи от ръкописа и в следващите страници на романа: „Минахме през селото и не срещнахме жив човек. Пред стените на конака ни чакаха още тридесетина Сюлейманови хора“ (с. 34). Отпаднали са късове, които не са зачеркнати в ръкописа, което според автора показва, че е станало при коректурите: „Добре си спомних какво правех и мислех след това, когато останах сам. Пък какво ли може да мисли войник, който е в своя отряд?“ Просто белетристът се е убедил, че е излишно, защото читателят вече е осъзнал смута в душата на Венецианеца от предходните две фрази: „Какво помня от тая вечер? Изморен бях, гледах и слушах като през мъгла“ (с. 36).

По-значителна е промяната, която откриваме във финала на „Откъс пети“ на романа. Антон Дончев рядко прибегва до по-цялостни съкращения. Но тук е отпаднал цял пасаж описание. Не е задраскан в ръкописа, присъствува в първото издание — значи го е отсранил за второто, видял в него обстоятелствено и малко самоцелно изображение: „Песента на вятъра, на гората и на реката си приличат. Понякога духа вятър, а ти мислиш, че тече поток. Но всяка песен си има свое гърло и това гърло може да пее със сто гласа. Тая нощ слушах разговора на вятъра с една разкована дъска на прозореца ми. Ясно се чуваха двата гласа — високо свирене на вятъра, като че ли свири смок — това

² Вж. А. Дончев. Време разделно. С., 1964, с. 9. По-нататък цитатите, освен при случаите с изрично указване на второто, са по първото издание на романа.

беше високомерен и жесток вятър. . . Заспал съм. Когато се събудих на сутринта, чух, че дъската вече не трепти, а чука равномерно и кухо. Вятърът я беше изкъртил“ (с. 41).

Илюзията, която е търсена, е доста прозрачна и евтина и белетристът се отказва съвсем оправдано от тоя фрагмент, който нищо не прибавя към така оставения финал на романовата част.

За да не обременявам изложението, тук няма да се спирам на всичките фиксирани различия между оригиналния ръкопис и печатания текст, между тях и второто издание. Повествованието продължава със същата сигурност без съществени добавки. Ако се срещат, те са правени в „движение“. Така още първата фраза на „Откъс пети“ в ръкописа е започвала: „Първият разговор между Караибрахим и Сюлейман ага стана. . .“ Но веднага се е променила в: „За пръв път Караибрахим и Сюлейман ага разговаряха в един от къшкочевите.“

Продължава практиката четвъртата страница да е празна и там да се нанасят възникналите хрумвания. Но не са редки случаите, когато тя остава неизползувана. Понякога А. Дончев решава да се освободи от пишно сравнение, от доуточняващ детайл, колкото и да са му допадали: „Сега Караибрахим ми се виждаше изчухан от излъскан камък, като праг от храм от боси стъпала“ (с. 43). Остава само: „Сега Караибрахим ми се виждаше изчухан от излъскан камък.“ Завършекът на фразата му се е сторил много придатъчен, колкото и интересно да звучи. . . Продължават да отпадат и отделни фрагменти. Така на с. 44, след като съобщава за близостта си с падишаха и за подарения лък, за Сюлейман ага срещахме следното: „И като плясна с длани, заповяда на клекалия на едно коляно слуга: — Донеси златния лък.“

Белетристът веднага е усетил, че в тази съдържана, но вътрешно напрегната атмосфера на разговора тоя детайл, свързан с непосреден жест и действие — отклонява, нарушава, внася друг елемент. Затова го зачерква още в ръкописа. Но там, където е необходимо, той продължава да търси допълнителни детайли. Така, когато ни запознава с шейха Шабан Шебил чрез погледа на Венецианеца, отчита, че казаното не е достатъчно и продължава не толкова характеристиката, колкото личното отношение на летописеца: „Тоя човек вцепняваше, усещах, колкото пъти ми се усмихнеше, че ми се повдига. Тогава отново се намирах в люлеещия се трюм на галерията, сред мрака и изпращанията си. И всеки, който минеше, можеше да направи с мене каквото си иска“ (с. 45).

В други случаи оригиналният ръкопис ни показва как авторовата мисъл тръгва в една посока, но стигнала донякъде, А. Дончев я прекъсва, зачерква наченатото и пренасочва характера му: „Ага — рече Сюлейман ага. — Сега в селото има кажи-речи само жени. Мъжете са овчари, малко занаятчи и рибари има. След няколко дни те ще се върнат. Мислиш ли ти, че сега е време да се. . .“ Тоя къс е зачеркнат в ръкописа, за да даде място на много по-силния аргумент, залегнал в мисленото на Сюлейман ага, че праворевните са малко, че всички, които го заобикалят, са българи. Всъщност А. Дончев ще включи и горните разсъждения на следващата страница, но така постига последователно проследяване на вижданията на персонажа.

В началото на „Откъс осми“, поднесен от името на поп Алигорко, се натъкваме на съществена промяна. На първо време А. Дончев е решил да започне тая глава с прякото въвеждане в събитие: „Бежанците дойдоха тъкмо на Предой, на големия празник. . .“ След като в ръкописа ни сблъсква със суматохата и стъписването, той се връща към обобщения израз на цялата тази атмосфера, която цари в Родопите. Но веднага осъзнава, че трябва къс от нея да изведе на преден план — и то с нейните емоционално-въздействащи акценти. Ето защо за начало в окончателния текст служи друг пасаж: „Помни, господи, заради страданията на сина си всичките ни скърби и върни на враго-

вете ни със същото зло, което те сториха на нас, и още притури към него. . .“ (с. 74). След този молитвено-заклинателен пролог, много по-въздействащ и разтърсващ, в духа на поп Алигорковото мислене, идва вече съдържано фиксираното събитие: „Бежанците дойдоха тъкмо на Предой. . .“

Характерът на промените се запазва и във втората част на романа „Време разделно“. Така в „Откъс трети“ на с. 131 фразата „По едно време Сюлейман ага каза“ се е предхождала от пасажа: „А сега разговорът горе на едно място, което преди стотина години беше обходил и осветил моя любим Монтен, та аз говорех леко и умно, но не скрих от агата, че това го е казал и написал друг човек.

— Не знаех, че на Запад имало и умни хора — рече Сюлейман ага. — Карал съм да ми четат — високомерие, глупост, слепота. . .“

Очевидна е претенциозността на този втори опит на автора да се позове на Монтен в глухотата на Родопите през XVII в. Героят на романа има теоретическа възможност да познава Монтеновите „Опити“. Но в разговора му с местния първенец това звучи нелепо, необидително. И съвсем естествено отпада от текста на „Време разделно“.

Тук, във втората половина на „Откъс шести“, попадаме на една значителна промяна, която има по-траен отпечатък върху хода на сюжетното действие, за разлика от останалите. Оригиналът на ръкописа ни убеждава, че авторът е търсил по-друго решение на картината, изобразила съдбоносната среща на селските кехаи с Караибрахим в конака. В окончателния ѝ вид тя е предадена от името на Венецианеца. Но в ръкописа е включен лист, номериран, а текстът му с трите страници въобще не е влязъл в романа. Ето го и него:

„И трите села на долината Елиндения чакаха да видят какво ще стане. Всеки ден из горите излизаха изнурени и гладни мъже, някои подивели като животни, и разправяха за теглата си. А Караибрахим стоеше в Сюлейманоговия конак и не излизаше навън. И хората взеха да губят търпение и по-младите казваха: „Да отидем, та да го питаме за какво е дошел!“ А по-старите думаша: „Недейте. Знае за какво е дошел, ала нарочно нищо не прави, за да загубим търпение и сторим някоя глупост. Щом той може да чака, ще чакаме и ние, ние можем да чакаме повече.“

Тогава дойде хабер от Сюлейман ага до първенците на трите села, че от Филибе е дошъл турски ага и иска да ги види. И с хабера прати бяла кърпа. . . нишан, че никому косъм няма да падне от главата. И след дълго умняване решиха първенците да отидат в конака, ала преди това се събраха всички мъже, а бяха те повече от триста души, та застанаха в гората над село Просойна. И пратиха тихичко човек да пришъпне на Сюлейман ага, че огньовете са накладени, ножовете наточени, та ако рече филибелията ага да вдигне ръка, всичко ще мине под огън и желязо.

Ала макар да имаха нишан, и макар да стояха мъжете им в гората, първенците се бояха. И наистина, леко ли е да влезеш в леговището на вълка, дори да знаеш, че костите ти ще бъдат отмъстени. А в това време се разбра, че откъм Смолян идат бежанци, та аз отидох да ги пресрещна. И като се върнах — ето първенците бяха ходили при Караибрахим и Сюлейман ага, и се бяха върнали. И разправяха, че когато застанали пред Караибрахим, тогава Манол му казал:

— Кажй, ага, защо си ни викал?

Агата му отговорил:

— Да ви видя!

— Гледай ни — рекъл Манол. — Сега видя ли ни?

И се обърнали, та си отишли, а Сюлейман ага пратил хора да ги върнат, а Манол рекъл: „Да кажат агому, че мене майка веднъж ме е раждала.“

Читателят разбира, че тук става дума за промяна, която е от съществено значение за хода на конфликта между поробени и поробители. Затова не бива да ни изненадват измененията, които търпи „Откъс шести“. Във връзка с търсеня психологически заряд на съдбоносната сцена А. Дончев е бил раздвоен — дали да я предаде описателно чрез разказа на поп Алигорко, така, както свидетелствува черновата с по-другата посока на разразилия се конфликт, или чрез разказа на Венецианеца, сам участник в нея. В самото време на писането се отказва от първия вариант — така е щял да забави действието, да го отправи в посока, която предполага допълнителни усложнения, нови сюжетни възли. Картината го е затруднила и това личи от оригинала — запазил следите от много усилия. В окончателния си вид той се свързва с гледната точка на Венецианеца и добива съвсем друг характер, като дава път на рязката, напада-телна, предизвикателна позиция на Караибрахим. С тези си черти разигралите се сцени и проследеният сблъсък са подчинени на идеята за по-динамично и психологически напрегнато повествование.

След съпоставката на ръкописа оригинал с отпечатания текст на „Време разделно“ се оказва, че най-много и най-съществени са промените в третата му част — „Манол и неговите сто братя“. И това е обяснимо, защото тук сюжетните линии се пресичат, тук си дават сметка и трагично се разминават както колизионните моменти на повествованието, така и последиците от усилията на много от героите (Караибрахим, Сюлейман ага, Манол, Венецианеца, поп Алигорко, Вражу кехая, Севда, Гюлфие, Елица. . .), от пресечните точки на техните съдби и взаимоотношения. Антон Дончев е дирил по-сполучливи форми за изява на това напрежение, на жестокостта, която започва да определя сблъсъците и да залива всичко. За да се убедим в характера на неговите лутаници, за които остава да свидетелствува оригиналът ръкопис, ще се спра на някои от по-съществените промени, които са довели до отпадането на цели картини в името на тоя експресивен строй, който определя хода на повествованието. Те засягат сцените на по-общата атмосфера, интригата между Венецианеца и Гюлфие, която той се стреми да преплете с линията на поведение на Караибрахим, на Горан, Манол и останалите българи; засягат еволюцията в мисленето и жизнения път на Венецианеца. Така в „Откъс трети“ на частта „Манол и неговите сто братя“ белетристът е замислял да включи и Гюлфие в опита за освобождаването на Мирчо, Маноловия син. Но е направил скръщения. Второто издание свършва с репликата „Ала няма как да го примамя“ (с. 211). В ръкописа е разгърната цяла една сцена със свой допълнителен сюжетен заряд, като в първото издание присъствуват само първите две фрази (с. 226).

„И като ми хвърли игрив поглед, много смешен на кръглото ѝ лице, ми рече:

— Нали не се сърдиш?

Милата дебелана! С мъка съдържах смеха си. Тя мислеше, че ми откъщава. А лицето на Гюлфие отново стана тъжно. Тия дни все така бързо се сменяше настроението ѝ. Тя ми рече:

— Знаеш ли защо съм те извикала? Искам да отгървем Мирчо, Маноловия син. По-големият син, Момчил, е загубен вече, никой в долината няма да му проговори. Малкото е в ръцете на ходжите. Като излезе от тях, и то няма да става за човек.

— Какво мога да направя аз?

— С мене дебелият ходжа не иска да говори. Дори обръща лицето си, когато ме среща. Казвал, че соят ми е нечист, нали съм жена. Кучето му с куче. Трябвало да нося фередже. Яд го е, че е дебел. Едноокият ме поглежда с едното си око, ала не мога, повярвай ми, не мога да говоря с него. Цяла трепера. Оставах ти.

Не ѝ казах, че и аз треперя, като видя едноокия ходжа. Трябваше да говоря с дебелия. Когато си отивах, Гюлфие се сети нещо и ме повика обратно.
— Дай му Севда — рече тя.

Тъй и почнах пред моллата Сулфикар софта. Казах му, че Гюлфие му е намерила чудно хубава жена. Той дори не трепна с око.

— Жените са нечисти — рече ми той, както казвал на Гюлфие. — Дори дъхът им мърси въздуха. А пък ако имам жена при мене, трябва да свалям ферреджето ѝ. И не мога да стоя отзаде ѝ, все ще ми ахне. Затова всеки правоверен започва деня си с гюлбена „Аллах, запази ме и през тоя ден от дявола“, сиреч от жената.

— Молла, рекох му аз, ти знаеш ли, че е забранено да се спи с малко момче?

— Лъжеш, рече той, и се засмя.

— Ако някой изнасили момче, скопяват го. Тъй пише в „Кануннамето“ на Сюлейман Законодателя.

— Зная. Важи само за деца на правоверни.

— А знаеш ли, че в Корана пише против ходенето с момчета?

— Лъжеш, повтори той. Но ме гледаше неуверено и подозрително. Нито той знаеше дали е забранено, нито аз. Всичко имаше в Корана — и за забрана, и за позволяване. Но ако не знаех какво пише в Корана, бях чел Библията.

— Ти знаеш ли, че е запретиено да хвърляме семето си дори на земята, дори в неплодна утроба? Тъй пише. А какво правиш ти?

Моллата се засмя.

— Благата на света сами за себе си не са нито лоши, нито прокълнати. Само това е важно, как ги придобиваш и как ги употребяваш. И от това те стават запретиени или разрешени. Един и същи зальк е за тебе забранен и лош, а за мене разрешен и правилен — защото всичко произлиза от начина на спечелването и притежанието. Така например е забранено от закона да се преглъщат жилите на месото, когато очистиш със збочистката. Ако искам да си направя кефа, аз ги чистя с езика си и ги гълтам като вкусни хапки. И не съм погрешил против закона. Вие си купувате вкусни лакомства и празнични дрехи с незаконно спечелените пари — е, крадени, подкупи и да не говорим повече. И затова тия неща са забранени. Пък другите купуват лакомства — на вересия, така че не пропущаме преди да им се насладим. Ето ти забраната за незаконно спечелените пари не важи, понеже ние държим парите, докато си правим кефа.

И той ми обясни как заобикаля знайните и незнайни забрани на закона, когато ходи при момчето. Потърсих се и се захлех да му отмъстя. А той се смееше.

Сами по себе си идеята на Гюлфие и сцената на разговора между Венедианеца и моллата са интересни и показателни. Но белетристът долавя, че всичко това звучи немотивирано, не се свързва с логиката на поведение на героинята и се отказва от включването на фрагмента в романа.

Вече споменах, че и в „Манол и неговите сто братя“ промените засягат и по-общо звучащи картини или състояния. Като пример ще привлека началото на „Откъс четвърти“, воден от името на поп Алигорко (с. 231). В ръкописа тая част започва с лирическо отстъпление в чисто фолклорен дух, което вероятно се е наложило да отпадне, след като А. Дончев взема решението си всеки разказ от името на тоя втори летописец да започва с фрагмент от народна песен. Ето зачеркнатия пасаж: „Що ми се белее, белее-чернее, там долув долината Елинденя? Дали са лебеди, или момини платна? Дали са момини платна, или сне-

гове? Да бяха лебеди, прехвъркнали биха, да бяха снегове, стопили се биха за два-три дни, за неделя-две, за година, за две. Не са ни лебеди, ни платна, ни снегове, най ми е Сюлейман аговият конак. И от сто години стои пред Елинденя. . . “ Заплахата от претрупаност на фолклорни елементи го е принудила да се откаже от това въведение и да се възползува от по-сдържаната, но не по-малко красноречива начална фраза: „От сто години стои Сюлеймановият конак сред Елинденя, та стените му белеят, а Елинденя чернее“ (с. 231).

Оказва се, че главата „Откъс шести“ е струвала немалко усилия и търсени решения. . . Ще напомня, че тук се повествува за саморазправата на Караибрахим с българските първенци, че тук сме свидетели на решителния прелом в душата на Венецианеца, потресен от зверствата и издевателствата — взел от напрегнати ситуации, от съдбоносни постъпки. Като белетрист го занимава най-вече психологията на персонажа, моралните подбуди и моралните вини, които всеки поема с намесата си или с позицията си на свидетел (Караибрахим, Венецианеца, Сюлейман ага). Всъщност свидетели няма. . .

Особено място в тази част на романа заема проследената вътрешна борба и раздвоение у Венецианеца след срещите му с българската твърдост, с един непривичен за дотогавашните му разбираня живот. Именно във връзка с психологическите му преживявания и размишления е била една картина, доста разгърната, която намираме в ръкописа, но е отпаднала от окончателния текст. На въпроса ми, защо се е получило така, А. Дончев отговори, че е станало по настояването на бащата, който се е запознал с романа при диктовката му на машинописец. Ще си позволя да цитирам по-голям откъс, за да се разбере какво му е възлагал авторът и къде трябва да търсим спонтанно породилата се реакция на бащата читател, а и съгласието на белетриста да отстрани въпросната картина:

„Вървах по течението на реката. Тук беше навярно единственото място в долината, където реката се разливаше. За пръв път видях в Родопа гладка вода. . .

Чух звук като мяукане на коте. Тъй и помислих, че някой е захвърлил тук коте. Разтворих храстите и търсих известно време, като се дерях в малините и проклевх доброто си сърце. Мяукането се чуваше ту отляво, ту отдясно. Подвикнах, то се засили. Накрая до една китка високи жълти цветя, които приличаха на седмосевици. . . видях кой мяука. Не беше коте. Беше дете, може би на шест месеца, може би на година. . . Наведох се и го вдигнах. Срам ме е да кажа, но се погнусих. Детето запря и започна да отваря устата си като риба на сухо. Можеше да накара човек да хукне, където му видят очите. . . Опитих се да умиря детето. То пишеше все по-силно. Потопих пръста си във водата и го сложих в устата му. . . Сediaх с ръце на коленете. Обхвана ме униние. Не се чувствавах герой и спасител. Не мислех, че спасяването на детето може да бъде изкупителна жертва.

Детето пишеше. Погледнах към него и видях, че нещо мърда до окото му. Наведох се, после се извих настрана и повърнах. Жълтите пращинки по детето не бяха цветен прашец, а яйца от мухи. Мухите не бяха чакали детето да умре, а бяха налепили по него яйцата си. И сега от всяко яйце се излюпуваше дребен, алчен червей и търсеше да се скрие някъде навътре. С разтреперани пръсти почнах да махам яйцата от детското личице. Детето пишеше, червеите се криеха под клепките му, в ноздрите на обеленото от слънцето носле. . .

Трябваше да убия детето. Изправих се и първото нещо, което видях, беше синята, гладка повърхност на водата. Трябваше да го убия. Иначе червеите щяха да го изядат пред очите ми. Детето пишеше. Грабнах го и го хвърлих

във вира. Пищенето престана. Затворих очи. И след миг пищенето заехтя отново. Детето беше излязло отгоре и пляскаше с ръце. . .

Изправих се и погледнах. Камъкът мърдаше. Ах, камъкът мърдаше! Знаете ли колко дълго мърдаше камъкът? Той и сега се движи пред мене. . .“

В този дух, обстоителствено и с натрапчиви детайли, Антон Дончев е мислел да пресъздаде картината как Венецианеца убива детето. Страниците на романа „Време разделно“, които четем, не познават по-натуралистична и отблъскваща картина от картината на това убийство. Пасажът завършва така:

„Аз убих Манол. Ето, така е намерил хайдутинът захвърленото дете в гората, и го е скрил, гонен от стотици врагове. Можех да спася детето. Можеше то да стане втори Манол Стоте братя и за него да говори цялата планина. Аз го убих.“

Предупреден от Антон Дончев, че откъс с такъв характер е имало, но той е отпаднал по настояването на бащата на писателя, аз не предполагам подтискащото натуралистично въздействие на замислената картина. Именно тоя натурализъм е разтърсил първия читател на романа и го е подтикнал да се възпротиви на авторското решение.

Във „Време разделно“ липсва и друг показателен фрагмент, психологически свързан и уплътняващ жестокостта на атмосферата, създадена от „случката с детето“. Тоя пасаж можем да го наречем „случката с котето“. Читателят ще се убеди, че тази сцена асоциира с горната, като различието в постъпките на Венецианеца осветлява безвъзмездно разкъсаните хуманистични връзки между хората:

„Върнах се в конака с едно коте. Намерих го пред изоставените къщи. Чух мяукане и исках да избягам, но видях котето. Едно коте, черно, измършавяло, тук-таме с бели косми, сякаш преди време беше побеляло от патила. Стоеше неподвижно като вцепенено, легнало по корем. Изглеждаше мъдро, с големи, съзлививи, тъжни очи. Вдигнах котето-старче и го притиснах до гърдите си. По космите му имаше бели зрънца. Прах беше.“

Целесъобразно е решението на белетриста въпросните два фрагмента да отпаднат от окончателния текст на „Време разделно“. Прекалено натуралистична, отблъскваща е така настъпващата смърт за малкото дете. Картината напуска сферата на естетическото внушение, наслагваните детайли те карат да забравите, че авторът „проверява“ своя герой, че го подлага на изпитания, за да ни убеди докъде е стигнала неговата покруса, страх и самосъхранение. И точката, от която трябва да тръгне, за да премине „вляво“, независимо от угрозата на поробителя и продължаващите жестокости. „Случката с детето“ е била призвана да осветли бездната в душата на героя, долната граница на неговото падение. А вече „случката с котето“ — неизличените съвсем следи на състраданията, нишожно малката цена, на която се търси спокойствие и равновесие на духа, на чувството за морална вина. Всичко това обуславя мястото на тия късове в повествованието, в биографията на Венецианеца, в атмосферата на събитията. Внушенията имат значението си и за цялостния идейно-психологически строй на романа. Но тук се намесва нещо много съществено — неизкушеният усет на бащата като читател, усетът на самия белетрист за единност в поетиката на изобразението, за надмогване на натуралистичното, отблъскващото. И тези страници остават само в ръкописа на „Време разделно“ . . .

Че една такава идея ръководи Антон Дончев, подсказва и друго съкращение, направено пак в „Откъс шести“ — описаното убийство на дядо Кралю. В ръкописа тоя пасаж не е зачеркнат и има следния вид:

„Слезнах надолу по стълбата. Видях двора, препълнен от Караибрахимовите хора. И в средата бяло платно — голият гръб на дядо Кралю. Дядо

Кралю каза само: „ — Заслужих си го. Аз спрях хората оная нощ, през Маноловата сватба.“

Дерях дядото. Зверовете наоколо ми се присмиваха. Аз спокойно вършех своята работа. Вършех я зле, ала не защото пръстите ми трепереха, или защото бях объркан. Не умеех, няхах ловкост и навик. Те викаха: „Карай, ще се научиш!“

Не, нямаше да се науча. Нямаше да имам време. Гледах бръснача. Не слушах гласа на дядото — глас ли беше това? Това беше моя работа и аз трябваше да я свърша. Всеки път, когато вдигнех глава да отметна косата си, премервах разстоянието до Караибрахим. Той стоеше, скръстил крака върху скъп килим, на пет крачки от мене. Стисках бръснача. Не биваше да рискувам. Само един скок ни делеше. Щях да почакам. Не много — до утре. Дядото умря. Разочарованите турци се разотиваха, като ругаеха мъртвеца.“ След второто издание белетристът изцяло се освобождава от него (с. 240), но в първото го срещаме, като е отстранена само една негова част: „Вършех я зле, ала не защото пръстите ми трепереха, или защото бях объркан. Не умеех, няхах ловкост и навик. Те викаха: „Карай, ще се научиш!“ Не, нямаше да се науча. Нямаше да имам време. Гледах бръснача. Не слушах гласа на дядото — глас ли беше това! Това беше моя работа и аз трябваше да я свърша.“

И от тоя пример става ясно в какви случаи Антон Дончев прибегва до съкращенията и търси нови решения на отделни ситуации и реакции у персонажа. В хода на повествованието, особено при четвърта част — „Дошло е време разделно“ — те оредяват, защото сюжетът върви към естествената си развръзка. Промените са предимно от стилистично естество. И да засягат отделни пасажки, това не се отразява в същата степен, както при горните случаи, върху хода на сюжетното действие. Така финалът на „Откъс трети“ липсва в ръкописа. Но той доуточнява само търсеното и наложено вече внушение с още една фраза: „А тъй като сърцето ми в ония дни не беше тъй смело, не си признавах, че бягам, а в себе си се заклев, че отивам при владиката в Ксанти, да го моля за помощ“ (с. 326).

Колкото до последната част на „Време разделно“, която носи заглавието „След година (Послесловие)“, в ръкописа тя не е обособена. Вероятно белетристът в последния момент е решил да я отграничи от четвъртата част — „Дошло е време разделно“, като своеобразен епилог не толкова на съдбата на героите, колкото на смисъла на тяхната съпротива, увенчана с възмездие.

* * *

Години след написването на романа на въпроса, „Не бихте ли желали днес да редактирате по-основно „Време разделно“, Антон Дончев отговаря: „Моите отношения с „Време разделно“ излязоха доста сложни. Нормално е една завършена литературна творба, като пораснал син или дъщеря, да се отдели от баща си и да заживее своя живот. Но „Време разделно“ дълго време остана в мен. Защото трябваше да го преработвам в драма и в сценарий — и за киното, и за телевизията. . . Но не бих написал „Време разделно“ отново.“³ Може би основанията за подобен отговор се съдържат още в начина на създаване на романа, в тази особена творческа и емоционална атмосфера от началото на 60-те години, когато Антон Дончев открива за себе си драмата на българина от XVII в.

³ Вж. интервюто „Новият човек — герой и съдник“. — Литературен фронт, бр. 9 от 1 март 1984 г.

ПСИХОЛОГИЯ НА СТРАДАНИЕТО И УСТРЕМА

(За романа на Добрило Ненадич „Доротей“)

КАТЯ ЙОРДАНОВА

През последните години югославската белетристика се обогати с още една творба, която веднага привлече вниманието на читатели и критици и получи най-желаната от всеки автор награда — наградата за най-четена книга в библиотеките на Социалистическа република Сърбия през 1978 г. Става дума за романа „Доротей“ на белетриста Добрило Ненадич, роден през 1940 г., по специалност агроном, автор на научни трудове из областта на овощарството. Този писател агроном, здраво свързан с живота, има какво да каже на съвременниците си на свой оригинален художествен език. Като се вземе предвид, че по сюжетните си параметри романът е исторически, единомдушното му признание се превръща в доказателство и за актуалност на заложената в него проблематика. Произведението е преиздавано, превеждано, филмирано. Югославският филм „Доротей“ беше прожектиран и по нашите екрани.

Романът ни пренася седем века назад в средновековна феодална Сърбия от XIV в., по онова време кралство в исторически възход под скиптъра на династията на Неманичите, разделено на области начело с могъщи феодални владетели, обединени и обуздавани от централната монархична власт в лицето на крал Стефан Урош II. Преди него престола е заемал баща му крал Милутин, който пък заместил по-стария си брат Драгутин. Редуващите се владетели под короната на първата сръбска държава, известна и под името Рашка, се стремят към укрепване на абсолютистката си неприкосновеност под крилото на църквата, която през средновековието триумфира като мощна наддържава институция и влиятелен политически фактор в лицето на висшето си съсловие — архиепископи, игумени. Едновременно опора и настойник в известен смисъл на централната власт, църквата доминира над светската феодална аристокрация, а с течение на времето се превръща и в най-богатия феодал. Импозантен архитектурен документ за отношението към върховния духовен властодържец са известните „задужбине“ (ср.) — внушителни постройки на храмове и манастири, по правило пишно градени и изкусно украсени, някои запазени и до днес, които коронованите Неманичи са издигали като дарения за църквата. Техният пример е бил следван и от някои по-крупни феодали. Самата феодална аристокрация като класа се формира от края на XII в. с множество вътрешносъловни степени, разклонявайки се от сродниците на поредния крал с огромните им владения до най-дребните феодални собственици, разполагащи с по няколко селски колиби. По-ново явление в генезиса на привилегированата класа са т. нар. проиариново боярство, създавано от началото на XIV в. по пътя на кралското удостояване с поземлени владения и високи длъжности за големи военни заслуги. Макар и ненаследствено владение (за разлика от бащината¹), с което по своя воля разполага кралят, т. е. той може

¹ Бащина — наследствено земевладение в средновековието.

да я отнеме и даде другиму, пронията осигурява феодално господство и тежка болярска чест на своя притежател, тъй като понякога обхваща цели жупи.²

Такъв проинар е един от главните герои на романа — Лăуш, господар на моравската жупа, уважаван властелин и храбър ратник, владетел на мрачна средновековна крепост. Колкото и респектиращи да са обаче титлите и мястото му в средновековната йерархична пирамида, когато той дръзва да призове монаха Доротей на съд, постъпката му се посреща като нечуван произвол. Това е само един от сюжетните елементи, които със запечатваща се убедителност илюстрират тази далечна епоха в историческата ѝ конкретност. И без да се изброява всичко, следва да се подчертае, че в жанровата си отливка на исторически роман „Доротей“ разкрива един пластичен и социално красноречив средновековен фон, върху който се изрязват кръстосващите се параболите на личните драми. Долу някъде в ниското, под болярските кули и зад манастирските зидове се дочува прибойът на безименното море на себрите³ — пьстрото средновековно простолюдие с дрипавите си меропси⁴, с гладните дечурлига, с болните и сакатите си, с отцепниците си — разбойници и еретици, със странствуващите зидари и зографи, с легендите и култовете си, с поетичните си езически бълнувания. . . В този селяшки бит, където животът минава в някакво полудишане, най-рядкото, почти забравено благо е свободата. А най-редкият жребий за човека е да отскочи от низината нагоре, в междинното социално пространство, където в края на краищата често става жертва на унизителни външни сблъсъци и болезнени вътрешни колизии. Подобни „щастливци“ стигат понякога до престъплението и пълния психически срив. Така е например Дадара — началникът на Лаушевата конница, едновременно необходим и приближен на властелина, но и презиран и низвергнат от него.

И така авторът на романа ни води от горе на долу и от долу на горе по стъпалата на средновековната действителност, разкривайки я като затворена феодална галактика, в която всяко разместване и всеки свободолобив порив, изразен в действие, води до подмолен тътен, който може или да се разрази в буря, или да бъде потиснат с мъчително усилие. Липсата на свобода, подобно липсата на кислород, се чувства навсякъде — по върховете, сред знатните по един начин; в манастира, сред посветените по друг начин. Ала изконният човешки порив към свободно, волно съществуване и пълно отключване силите на човешката природа е изнесен далеч извън рамките на историческата канава, пронизва книгата от край до край и се превръща в нейно основно естетическо послание.

Дълбока философска символика осъвременява произведението, фосфоресцирайки по различен начин в различните характери и ситуации. Всеки от героите жадува осъзнато или подсъзнателно за своя свобода, за свое индивидуално самоосъществяване. Това може да бъде свобода на избора, свобода на решенията, свобода на словото, на действието и на творческите импулси; това може да бъде свобода на чувствата и тялото или свобода на вътрешната изповед, отвоювана от тъмните наслойки на душата. Всеки един от героите, отправени по тази орбита, бива застигнат от съдбата на победител или жертва, или и на двете едновременно. Елена и Доротей загиват в мига на своята първа и последна прегръдка, пронизани от копието на Дадара. Димитрие и Матия, угребали влюбените в общ гроб, напускат временния си пристан сред гостолубивата природа на Сборището, за да се отправят в ново изгнаничество на юг. Манастирският игумен Макарие, правдиво мислещ и разбиращ човешката душа добряк, се самоограничава в черупката на кастово заангажираното си

² Жупа — средновековна административна област.

³ Себри — обобщаващо название на простия народ.

⁴ Меропси — крепостници, били някога свободни селяни.

хамелеонство. Артемие, монахът, който с цялото си сърце е на страната на жигосаното благородство, поема перото, изпаднало от ръката на прокуденика Димитрие, за да продължи калиграфското му дело — от разобличителната притча за Пилат нататък — като остава доброволно зазидан в пасивната роля на честния мълчаливец и приспособленец. Дадара жестоко се мята в подмолите на примитивната си, но болезнено противоречива душевност и т. н. . . Така социално-историческото повествование кулминира в психологическа драма, общочовешка и естетически валидна и днес, способна да предизвиква вълненията на моралната самооценка.

* * *

Драматизмът на творбата се разгръща върху три сюжетни „подиума“: Крепостта на Лауш — болярското гнездо, света на властелина, с окръжаваща го тъпа от приближени, слуги и войници; манастира — втори социален кръг, външно уеднаквен от църковния канон, но вътрешно разединен и конфликтен; Сборището — омагьосания според народното суеверие планински кът, където се заселват Доротей, Димитрие и Матия — и тримата прогонени от манастира след един физически болезнен и крайно унизителен обред.

В първата, по-обширна част на романа, действието се пренася от манастира в Крепостта и обратно в манастира. Отношенията между тези два свята — студено далечни, но взаимно зависими — варират в определени ситуации от прикритата враждебност до тежкия сблъсък, който обаче няма да стигне до взрив, какъвто е случаят със съденето на Доротей. Самият Доротей, прочулият се лецител, става първопричина за приближаването и смесването на тези два свята, а след това — двигател на действието и епицентър на сложна трусова мрежа от взаимоотношения, разкрити в различни фабулни плоскости при разнообразно психологическо осветление. Що се отнася до неговата лична съдба, две са събитията, които лавинообразно го връхлитат в Лаушевата крепост — любовта на Елена и обвинението в предателство по време на нападението на Крепостта. Както виждаме, авторът създава необикновено ярка, „стресова“ психологическа експозиция за развитието на характер и поведение. И това важи не само за Доротей. По принцип психологическата моделировка в романа води към съгъстяване на драматизма.

Психологизмът в „Доротей“ като стил и самобитност на художествения метод е интересно постижение на белетриста. Този тип психологизъм до голяма степен е художествена функция на изящната и гъвкава архитектуроника на творбата, на една композиция с по-рядко срещан модел. Повествованието тече под формата на по-кратки или по-дълги вътрешни монолози на героите, които с открито изповедния си тон напомнят откъси от интимни дневници. Подобна е например художествената конструкция на една от най-оригиналните творби на съвременната българска историческа белетристика — „Случаят Джем“ от Вера Мутафчиева. Тъй като основен похват на изображението е изказът в първо лице, георите на романа „Доротей“, сравнени с директно действащите герои при класическото белетристично изображение в трето лице, следва само условно да бъдат наричани герои. При тази вече изработена мозайка от вътрешни монолози, каквато в композиционно отношение представлява творбата на Ненадич, се постига индиректно, субективизирано, многопластово, т. е. през погледа на повече персонажи разкриване на дадено събитие, образ, душевно състояние, постъпка или обстоятелство. Ето например някои от началните моменти в романа: В манастира Вратимле пристига монахът Доротей, двадесет и пет годишен рус младеж, лецител билкар, който вече владее тайните на човешкото здраве — както изглежда на простите хора — до чудотворство. Пръв по пътя за манастира го среща монахът Димитрие:

„Димитрие

Спомням си всичко, особено първата ни среща. Всичко тогава беше тъй необикновено: и денят, и той, и мъртвият вир. Идвал съм тук много пъти по-рано, и след това пак, но никога водата не ми се е струвала така бистра и топла, както в онзи ден. . . Заварих Доротей да се къпе. Най-напред съгледах мършавото му конче как дреме, вързано за една елха. Край коня, на три-четири крачки, лежеше самарът, върху който беше прехвърлено расото. Вирът бе спокоен и гладък, слънцето блестеше по ленивата вода. . . Тогава видях Доротей.

Изплува от водата. Дългата руса коса покриваше очите му и трябваше да я отмахне, за да ме види. Беше гол, опален от слънцето. Отначало мълчеше, дишайки дълбоко, изтриваше брадата и оправяше мустаците си. После попита за манастира Вратимле. Като казах, че съм оттам, той първо се зарадва, а после се смути. Май го беше срам, задето го заварих в такова неприлично положение. Каза, че е тръгнал насам по заповед на моравския епископ Евсавие. Попита ме и за нашия игумен Макарие. Отговорих, че игуменът е тежко болен.

Макарие

Само аз знам, че Доротей е пристигнал тук, за да ме излекува. Останалите вярват, че епископът го е изпратил да увеличава броя на грамотните калугери в тоя край. Крия истината от тях. Малко ме е страх от злобата на Прохор. Ще рече: подплашил се е старикът от смъртта, мил му е животецът.

Прохор

Когато те, двамата, Доротей и Димитрие, се появиха на манастирската порта, вече беше се здрачило. . . Такова силно, здраво тяло не подхожда на монах. Подхожда на войник или на орач, но съвсем не на монах.

Димитрие

Не го намразих. Това е странно. Мисля, получи се така, защото той се възхити от моя ръкопис. Показах му препис от евангелието, който правех за епископа. Каза ми, че това са най-красиво изписаните страници, които досега е виждал. . .

Елена

Раната на Лауш внезапно се възпали. . . Миналата нощ бдях край постелята му. Бях в паника. Не знаех какво да направя. Бълнуваше, студена пот овлажняваше челото му. . .

Прохор

Още шом видях Доротей да влиза през портата, знаех, че нещо ще се промени в нашия живот. Не можех точно да предусетя накъде ще се помести руслото на навиците ни, но че нещо ще се промени, нито за миг не се съмнявах. Не мога да обясня защо.

Димитрие

Вестта за оздравяването на игумена начаса се разнесе из целия край. Втурнаха се отвсякъде сакати и схванати, крастави и костоболни, охтичави и смахнати. . . Тия нещастни създания вярват, че Доротей е чудотворец.

Елена

Днес узнахме, че в манастира е дошъл някакъв калугер от Ариле, за когото казват, че е вещ лечител. Може би това ще е добра възможност за Лауш. . .

Макарие

Господи, с каква само плаха надежда си обдарил човешкия род. Надеждата у нас трепти като слабо пламъче, готово да угасне при най-лекия полъх на вятъра, а все пак има сила да лумне и в буря, и в най-лошо време.

Ето, дойде тук твоят слуга Доротей, сякаш ти сам го изпрати. И стори тъй, че у мнозина се възвърна пламъчето на вярата — малка светла точица,

която играе в зениците, известявайки, че в душата отново се е разгорял огън животворен. Зная, че в тая светлина си ти, посевет твой против безнадеждността, против греха.

Димитрие

Пак тоя Прохор. Пак тоя корясал стар цървул. Въздържаше се дълго, а после злобата рукна из него с цялата си ярост. Сега се нахвърлил на Доротей. Казва, че от църквата е направил бунище. Наговаря игумена да се отърве от него и треволящите му и да го прати там, откъдето е дошъл. . . .⁵

Ето такава е сбитата, кинематографична — но на екрана на мисълта на героите — експозиция на сюжетното действие, което по-нататък продължава по своите сложни пътища при непрестанно растящо психологическо напрежение. Задълбочава се постепенно и субективизираното изображение в различни тоналности с оглед развитието на характерите на различните герои и взаимоотношенията им — били те конфликтни, умозрително разминаващи се или емоционално магнетични.

Една строга логика и каузалност, спазена от автора прецизно и докрай и във фактологически, и в психологически план, все повече приближава или раздалечава героите и оценките им за събития и хора, за да се стигне до кръщящи, но обосновани противоположности. Така например докато Артемие възкликва: „Няма манастир в Рашка, който не би се гордял с лечител като Доротей, с преписвач като Димитрие и с живописец като Матия. Това са люде даровити, избраници измежду хиляди. . .“, за манастирския им брат Никанор, който в романа олицетворява амбициозната посредственост (претендент е за игумен), те са само един предател — Доротей, един гърбав изрод — Димитрие, и един блудник — Матия. И обратно — има моменти на уеднаквяване на реакциите, когато например пред очите се изпречва ужасното в своя жестоко оголен вид, като императив, нетърпящ различни варианти на възприятие. Такава е сцената с подреждането на насечените трупове на петимата войници, изпратени да търсят Доротей по заповед на Елена. Друг е въпросът, че самата Елена единствена остава относително спокойна пред тази потресна гледка. Нейното състояние е издържано в съвсем различна психологическа гама — тя е сякаш сляпа за ужаса пред себе си, защото за нея най-важното е да се увери, че тялото на люмията ѝ не е там.

От цитираните начални откъси се получава известна представа и за езиковия подход на писателя към образите, и съвсем бегло — за езиковите качества на творбата изобщо. Постигната е колоритна речева характеристика на героите по пътя на грижливата нюансировка или точно премерената контрастност. И тъй като езикът на всеки от тях е езикът на откровеното саморазкриване, на изповедта без задръжки, четейки романа, ние се чувствуваме заобиколени от живи хора, от правдиви човешки същности с тъй свойствените за хорската природа кръстосвания на трагично и комично, възвишено и дребнаво, очаквано и неочаквано. При такава архитектоника и езикова обвивка на творбата се постига тройно концентрично разкриване на всеки един от персонажите: с поведението му пред другите, с поведението му пред самия себе си и накрая — с най-съкровения кръг на дълбоките, неизказани мисли. В това е и смисълът на изобилието от красноречиви шрихи и детайли, избирани от автора в един широк диапазон от одичност до натуралистичност. Героите живеят, говорят, мислят — всеки за себе си естествено. Постигната е психология без вакууми, повествованието тече органично, но непретенциозно, взаимоотношенията неусетно се заплитат в сложна психологическа мрежа. При този начин на изображение трагизмът не избива в остро външно кресчендо, макар че го има не

⁵ D. N e n a d i ć. Dorotej. Beograd, 1979, 17—23.

само в съдбите на главните герои, а и в участта на някои от второстепенните. (Прохор — самоубиецът, изпълнил обета си да прекара седем нощи върху тръни в отворен гроб, и др.)

С трагизъм са натоварени и някои масови състояния — измирането на монасите в поругания след наводнението манастир, загиването на войниците на Дадара в боевете с разбойниците и пр. Разбира се, не само похватите на изображение в романа обуславят този особен, смекчен и недоминиращ облик на трагичното като естетическа категория. Книгата поначало е замислена в оптимистично-хуманистичен план.

Пак във връзка с психологизма на творбата, разгъващ се по принципа на „спектралния психологически анализ“, нека наблегнем, че характерите са представени в развитие. Психологическите проникновения, особено в последната част на произведението, се задълбочават, душевният мир на героите се усложнява — и то не само на онези, които поначало притежават аналитично мислещ ум, но и на по-примитивните, първосигнални типове като Богдан и Дадара. Самите монологични фрагменти външно стават по-дълги, а вътрешно — мисловно по-напрегнати и по-драматични по закона на грацията.

* * *

Що се отнася до фабулната верига от случки и събития и течението на хронопотока, обикновено се прибъгва до постъпателно-щажетно придвижване на действието и времето. Ето един откъс, характерен за този похват:

„Елена

Тази година дъждовете започнаха рано. Мъгла изпълва долината по цял ден. Само острият хребет на хълма с Крепостта се извисява над гъстите и сиви повесма, които лепкави като тесто, се стелят по земята и оголелите дървета. Сграбчила ме е досада, в гърдите ми — тежест. Не зная за какво да се заловя. Празно, празно животуване. Дни, дълги като години.

Кирча

Зимата беше дълга и тежка. По Коледа валя сняг три дни и три нощи без прекъсване. Дебелината на пресните тук-там стигна над човешки бой. Глутници вълци, гонени от глада, слязоха от планините и почнаха да опустошават кошари и обори по Вратимле. Няколко пъти Лауш ни праща да правим хайка на зверовете, но напразно — побеснелите животни непрестанно прииждаха отнякъде.

Ужасен вой по месечина, ръмжене и викове изпълниха долината.

У хората се загнезди страх. Някои говореха, че всичко било заради Прохоровата смърт, защото — казваха — Бог е пратил зверовете да накажат ония, които със злобата и присмеха си са довели до лудост и най-подир — до смърт неговия слуга.

Все пак някак си издържахме.

Духна южнякът. Снеговете започнаха да се топят. . .

С настъпването на пролетта Морава се изля от коритото си. Наводни ниви и ливади в долината, хората се изтеглиха от къщите си в полето и набързо скърпиха колиби от пръти и кал по скатовете далеч от водата. . .

В долината останаха единствено калугерите от Вратимленския манастир. Манастирът се намира на малко възвишение — достатъчно, за да не бъде наводнен този път. Но водата стигна досам зидовете, а по едно време беше проникнала чак в манастирския двор.

Елена

Напрягах очи, ако мога оттук, от Крепостта, да видя какво става долу в манастира. Хората изглеждаха прекалено дребнички, черните им раса са еднакви и напразно се мъчех да разпозная между тях Доротей. . .

Лауш заповяда на Дадара да измисли нещо за спасяването на монасите. . .⁶

Принципът на постъпателността не изключва обогатяването на архитектурата с подходящи ретроспекции, повечето от които са аналитични, но някои и илюстративни, като например споменът на Елена за сватбата на краля със Симонида. Не липсва и ретардацията под формата на описания на спокойни природни картини или природни бедствия, на лирически отстъпления или видения. Такива са сънищата на Елена, циклофреничният кошмар с великана паяк на Дадара и др. Своеобразен тип ретардация представлява и включването на образи „еднодневки“, както е например силно лиризиращият образ на соколарчето Андрия, литнало на коня си към Сборището по поръка на обожаваната господарка.

При едно по-педантично вглеждане в композицията на романа могат да се открият и по-слаби преходи, като въвеждането на размислите на Дадара за Доротей на с. 197 или вметването на историята за гърка живописец Якос, сама по себе си обаче важна за изграждане образа на Матия — третия изгнаник от манастира, и въобще за проблематиката, свързана с изкуството и творческия порив у човека, която има своите разклонения в романа.

При разглеждане на естетическото единство „психологизъм — архитектура — език“ подчертано внимание заслужават стилно-езиковите качества на произведението. Монолозите, от които се състои романът (диалог се среща само тук-там, и то също пречупен през основната изказна форма в първо лице), са издържани в дизелирана, чиста, звънтяща в бистри струи художествена реч, независимо какви са посоките на езиковата индивидуализация. Външната синтактична простота и прецизност на фразата неусетно отвежда към големи смислови дълбочини. Погопяваме се в богата, но непарадираща с богатствата си художествена лексика, срещаме дори и импулс за словотворчество и много често — точния прицел на интересни сравнения и силни, понякога даже странни и мъчително въздействащи метафорични построения. Попадали ли сме например на подобни редове за душата:

„Димитрие

. . . Жал ми е да заспя, защото няма сънят може да бъде тъй приятен, както мъглявата смесица от сън и действителност: няма, боже мой, твоето върховно дело, душата — тая кръвожадна курва — не ще се вмъкне и там да измърси тези отблясъци — невинните, ангелски трепети, песнопението на вселената; няма ли, о, боже мой, тя, чорлавата, сива кучка, с пяна по оголените зъби, да се мята на синджира си, да пролайва дрезгаво — настървен, безсловесен звяр!⁷

Друга съществена черта в стилно-езиковата физиономия на творбата е иронията — не хуморът или сарказмът, а именно иронията, но присъстваща в гъвкави нюанси, които на места я доближават и до едното, и до другото. Искрите на иронията, щедро пръснати из произведението, винаги са в унисон с индивидуалния душевен мир на героите и го доразкриват. Те разкриват в дискретни проблясъци и по нещо от самия автор, от личната му нравствена позиция.

⁶ D. Nenadić. Dorotej. Beograd, 1979, 59—61.

⁷ Пак там, с. 191.

Като интересен идейно-естетически феномен, осъвременяващ произведението и свързан с речевото скулптиране на романа, изпъква демитологизацията, проведена в няколко посоки. Демитологизиран е религиозният канон, духовническият сан както чрез майсторски изплетената от иронични нишки сумарна калугерска психология, така и чрез единичните образи на монасите. Даже и игуменът Макарие, един представител на висшето духовенство, въпреки всичките си напъни за достолепие, отава приземён — и в упоритото си старческо надхитряне с всичко и с всички, и с пилатовските си маневри, и с йезуитските си извъртания според момента, и с абсурдността на самото създаване на авторитета си на свят човек. (Вечното му неспокойствие от неудовлетворената слабост към жените бива погрешно изтълкувано от другите като обзетост от божи промисъл.) Прилича ли на един божи служител, да речем, ето такава поведение (следва „кадър“ от пребиваването на монасите в Крепостта, където Лауш, благодарен, задето Доротей е излекувал раната му, ги прибира и дълго време ги лекува и храни):

„Макарие

Сам на себе си съм смешен. Напрасно се излеждавам тук, в Крепостта, уж някакъв болник, който се оправя след тежка болест, а всъщност — ленивец, комуто и през ум не минава да се мръдне от тая приятна хладовина навън в задухата и жегата, в злочестата беднотия на манастира. Плюскам и пия тук, докато манастирът ми долу обраства в бъзовина и треволяк, змии се въдят из зидовете му, а паяците плетат мрежи по светите икони.

За щастие нито един от хората ми не настоява да си тръгнем оттук. Наредили са се кой от кой по-добре. Излежават се като въшки, лапат с лакомия, която прехвърля вече всяка разумна мяра и естествено — правят се на болни.

Най-чуден от всички е Доротей. Нищичко не е останало от ревностното му усърдие. И сам се превърна на бърза ръка в мним болен, който лежи неподвижно в постелята и охка от болки, щом някой го гледа. Разбира се, на него му е особено приятно. На него лично господарката на Вратимле — Елена, нашата добра благодетелка, му носи храната.

Господи, дай му сили да издържи. . .

Ако споиш в блудно кълбо Доротей и Елена, нищо вече не ще остане за преграда пред езичеството. Отново в това грешно човешко стадо, сред тоя народ, свързан с тънки нишки с Христа, а с възлесто въже с Перун, ще завладеят законите на гората и дивотата. Христовото слово ще угасне. Ще се намножи всякакво зло, горделивостта ще смени боязънта, а бесът — кротостта. Страх от божия съд не ще има.

Ако Доротей се подхлъзне, ще се подхлъзне най-добрият измежду нас. Най-благородният. Онзи, комуто се вярва повече, отколкото на всички наши служби и бдения. Запази ни Доротей от греха. Запази го за твоята църква, която с твоего слово населява душите на простия свят.“⁸

Не че в характера на Макарие няма благородство и възвишеност — има ги, има я и грижата, и любовта към ближния, тя се чувствава и в горната молитва за Доротей, с която старецът се самооттласква от еникурейските си настроения. Но всичко това писателят влага именно у човека, а не у игумена — крепител на религиозната догма. Човекът, а не игуменът Макарие се вслушва в повелята на моралния дълг и прекрачва правилата на монашеския ред, като заповядва на братята да хвърлят расата и да помагат с каквото

⁸ Пак там, 97—99.

могат в Крепостта по време на обсадата и нападенията. Няма фанатизъм у човека Макарие, той е равнодушен добряк, по малко и веселяк, той е едно обикновено, т. е. несъвършено същество. А игуменът Макарие е властолюбец, който от ловък фокусник в подходящия миг ще се преобрази в суров повелител и точно ще замахне с камшика на страха към мекотелата монашеска маса. Накрая, прегазил всяка принципност и по-висши съображения, той динично ще разкрие кастово детерминираната си хищническа природа. Ще пожелае, колкото и невероятно да изглежда това, да върне тримата прогонени и развенчани бивши братя от Сборището обратно в манастира само заради голямата материална изгода.

„Макарие

Да върне в манастира Димитрие, Доротей и Матия — до тази мисъл дойдох постепенно — значи не изведнаж, не внезапно.

Издалеко разговарях за това с новия иконом Артемие и с дохиара Василие. Първият е умерен и разумен, с него твърде бързо постигнах единомислие. Вторият, напротив, е избухлив и краен и си остана на своето, че църквата не можела да плуе и да лиже. . . .“

И след като не успява да го убеди с уж морални аргументи, безочливо продължава: „ . . . Тогава извадих най-силното оръжие. Казах, че те тримата за кратко време са се сдобили с прилично имущество. Споменах стадото овце, говедата, свинете, пчелните кошери. По-богати са от манастира, защото това благо принадлежи само на тях тримата“

Та значи: Лауш мълчи и чака. Предугажда, че Сборището много бързо ще събере цялата сган оттук до Берковац на север, до Звечан на юг, до Ковин на запад и Бован на изток. Ще се струпат там всички избягали себрии, скитници и нехранимайковци. Ще помислят, че най-после са открили мирен кът.

Защото това са отчаяни люде, които знаят, че или ще изгинат, или ще успеят. Знае го и Лауш, наместник и господар на този край. Спокойно ще наблюдава как Сборището расте от година на година, как покрай Белия поток никнат нови къщи и пшеничните и ечемичени полета се ширят на юг и на запад. Ще остави пришълците на мира, докато не се заловят юнашки със земята, малчуганите — докато не се нароят, жените — докато не заченат, докато скиталците не изгубят воля за скитане. Тогава, разбира се, ще прати своите копиеносци, своя Дадара да събере данъци и момци за войската. Ще улучи старата лисица точния час и няма да се покаже нито прекалено рано, нито прекалено късно.

А няма аз не възнамерявам същото? Имам там трима свои човеци. Когато дойде времето, няма да пращам копиеносци — ще пратя монаси.“⁹

Този фрагмент от художествената биография на образа носи и един от най-силните и най-логично постигнати социално-разобличителни акценти в романа. И същевременно доказва умението на автора максимално свежо да индивидуализира един сложен герой, без да го лиши от класовата му същност, от типизация. При това социалното разобличение тук верижно се разпространява и върху втория хищник — болярина, феодала. Велможа и божи служител в Янусово двуединство протягат граблива длан към човешката низина. Писателят обаче не е привърженик на стереофоничното звучене на социалната присъда. Тя присъства и е убедителна, но не се натрапва отвред. Много по-често пътят на социалното внушение в романа минава през философската символика — самото Сборище е един многостепенен символ — или пък отеква като лайтмотив в нечие поведение и характер, но без да отскача от художествената

⁹ Пак там, 257—259.

органика на образа. Социално внушение се съдържа и в съсредоточената безпристрастност, с която Доротей лекува и знатния господар, и последния дрипльо. „Дали сте гледали някога как той лекува болните? — пита Димитрие в защитната си реч насядалите зад тежките дъбови маси калугери и Лаушеви приближени, събрани на полунощен съд над младия монах. — Сведѐ очи към раната и дълго и внимателно се вира. Тогава обикновено не гледа дрехите, защото раните не са на дрехите, а върху кожата и в плътта. Раните са винаги едни и същи. Хората не, но раните — да. Доротеевият поглед никога не се задържа върху дрехите. Ако се задържаше, той би забелязал разликата между златотканата одежда на някой господар и благородник и кълчишените дрипи на някой себър. Ала ако забелязва това, той никога не би бил добър лечител. . .“¹⁰

Същият прост, но не непоклатим хуманен принцип е задвижил лекаря у Доротей и когато той попада сред нападателите на Крепостта. Това е единственото възможно поведение, при което остава спазвана вътрешната логика на този характер в параметрите на обществената му комуникативност. Така в известен смисъл идеята за социално равенство прозира, неосъзната от самия герой, в поведението на лечителя Доротей.

Различно звучи струната на социалната проблематика при други персонажи и други обстоятелства, особено в някои епизоди от бита и съдбата на люде от низините на средновековното феодално общество или на болезнено блуждаещи междинни социални типове. Понякога тази струна реже слуха, а понякога замира в безнадежден миньорен тон.

В романа под еднакво точен прицел попадат и боярското рухо, и духовническата мантия, за да остане голо изпод тях жалкото в човешката душа. Или — просто човешкото. Или — неподозирано примитивното и комичното. За тази цел авторът борави предимно с говора на своите герои, изпъстрен с най-неочаквани разцветки, както и с езика на скритите им мисли. А понякога въвежда и едва ли не курioзни детайли, като например Йевджениевата магия над Лауш, която трябва да събуди мъжката му сила.

В романа е подложена на демитологизация и самата митология, представите на средновековния човек — полухристиянин-полуезичник. И това е осъществено през погледа и през субективната и колективната психика на същия този средновековен човек. В „Доротей“ са изнесени множество елементи на славянската езическа митология, но не етнографски самоцелно, а за да бъдат натоваарени със своеобразна естетическа и философска функция. Размишленията и спомените на Матия за всички преживени от най-ранно детство страхове при споменаване на Сборището се въртят около такива „ужасни“ същества като „огромното, лигаво, с рибешки люспи по тялото“ бясно чудовище от Бялата пещера, което точи острите си зъби о пещерните скали, вампирите, които изтръгват крехки девойчета от топлите им легла, за да пият кръвта им на Вампирски зъб и после да ги върнат „преди първи петли, бледи и изнурени, изстудени за цял живот“ (с. 196) и т. н. Сборището е страшното омагьосано място, където не смее да пристъпи никой, което всява ужас у мало и голямо. И въпреки всичко Сборището става магнетичен оазис, където се поселват първи трима samotни смелчаци, изхвърлени зад борда от официалната догма, а после се стълпяват и стотици други нещастни, болни и обезправени. Линията на демитологизацията върви от единичната към масовата душевност; похватите за художествената ѝ реализация — от иронията спрямо културния култ на Сборището (и язвителната самоирония, преливаща например в монолога на гърбавия Димитрие към самодивите) към все по-сгъстено изображение на атмо-

¹⁰ Пак там, 169—170.

сферата на бунтарско разкрепостяване на човешкия дух в тази легендарна местност:

„Димитрие

Хвала на оня неизвестен наивник, който пръв е назвал този край пребивалище на нечисти сили, хвала на всички останали наивници, които тозчас са повярвали и са нагиздили първоначалния разказ със свои страхотии — защото само така нашата долина се е опазила от криволичещите пътеки, които биха я обезчестили.“¹¹

Опазила се е, но не завинаги. Не след дълго нататък се отправят стъпките на стотици люде, тласкани от болката, надеждата или негодуванието. Бедите, които ги гонят, са по-страшни от всякакви вампири и чудовища. Митическият свят на свърхестествените сили отстъпва, избледнява, изчезва от съзнанието на прииждащия човешки порой. Първи болните прекрочват границата на суверинето и страха, която от векове опасва Сборището, за да потърсят изцеление от Доротей. Скоро там се струпва една тълпа, подобна на стихия — разнолика, сурова, онеправдана, едновременно отчаяна и разбунена. Това са всички ония „гледани накриво от Майката Църква и Бащата Държава. . . За тях Сборището беше Обетована земя. . .“ (из размишленията на Матия — с. 256). Разбира се, този остров на волността е една илюзия, мамеща корабокрушениците на обществото, но илюзия, която разкрепостява човешката мисъл и действия, макар и временно.

* * *

Последната част от романа — тази, в която действието се разиграва на Сборището — е символична в много отношения и смислово най-натоварена. Тя съдържа, от една страна, устремната развързка — разплита съдбите на героите, а от друга страна, се налага с най-актуална проблематика. Тук по оригинален художествен начин се изследват пътищата за преодоляване на отчуждението на човека от природата; на човека от човека; на човека от интимната му същност. Образът на младия монах Доротей например се гради от автора в една априорно безпристрастна позиция на герой, при когото липсва полярна определеност в оценките, или, както уточнява югославската критичка Тания Крагуевич, Доротей „не е този, който се определя, а този, който пробужда необходимостта да се определиш“¹². Той сякаш е равнодушен и към самия себе си — дори и когато го обвиняват, дори и когато го съдят. Мисли ли той за вината си? И изобщо има ли вина?

Всъщност житейският неутралитет на Доротей означава не равнодушие, а дълбоко вътрешно равновесие. Той е повече въплъщение на една философска — сякаш хегелианска — идея, по-скоро символ на благодорство и самовгълбеност, отколкото човешки портрет с гъсти маслени бои. Това се подчертава от факта, че макар и протагонист на романа, той е само условно негов герой. Единствено той няма своя директна монологична нишка. Макар и постоянно в действието и хронопотока на творбата, единствено той практически остава извън него, тъй като се разкрива само през погледа и мисълта на другите. Когато обаче действието се пренася на Сборището, а това ще рече — когато Доротей се озовава извън херметизма на църковната догма и расото, най-после се размразява и неговата човешка и творческа — в широкия смисъл на думата — същност. Впрочем още от самото начало ние сме предупредени от автора да очакваме този втори Доротей — предупредени сме от наглед абсурдното за един

¹¹ Пак там, с. 201.

¹² Пак там, с. 10 (предговор).

монах хрумване да свърне от пътя си, за да се къпе гол в реката. И няма защо да се изненадваме например от веселата епикурейска сцена към края на романа, когато пияният Доротей язди пияния Димитрие (такъв бас е спечелил), а пияният Матия лежи на земята и се залива от смях. Тримата са се напили с ракията, сварена благодарение на едно подръчно приспособление, измайсторено от Доротей — същия, който при влизането в манастира смирено отказва предложената му чашка. Разбира се, това е само един от многото детайли, илюстриращи умението на писателя да разкрие как и защо изпод всичко все пак избива земният човек. И по отношение на този герой, който се разкрепостява най-бавно и най-трудно, той остава верен на принципа за редуване на противоположности в човешката психика, т. е. постига психологизъм с много измерения.

Последната част от романа звучи като апотеоз на порива към свободен живот и съзидателна дейност, на необходимостта и правото на човека неограничаван да излее емоционалната и творческата енергия на своя дух. Тук е вградена най-здроо идеята за справедливост в социален план. Визията на стичащите се към Сборището обнадядени тълпи напомня утопите в класическата художествена литература — разказа на португалския пътешественик Хитлодей за утопийците и острова им в романа „Утопия“ на Томас Мор, „Телемското абатство“ от Рабле, „Градът на слънцето“ на Томазо Кампанела, земята, за която разказва негромангът в пролога на „Дундо Марое“ от Марин Държич. . .

В тази последна част на творбата са и преките докосвания до проблема за изкуството и животворното му въздействие върху човека. Средновековната славянска робинзоновска тройка — Доротей, Димитрие, Матия, не само че със собствени ръце си отвоюва от планината един уютен бит, но и отправя своя външен и вътрешен взор към прекрасното и неизвестното. Силен символ на изконния стремеж към откривателство е изкачването на Матия на върха на непристъпния скалист рид, наречен Дяволски вик. Съдбите на тези трима души са кръстопътища на страданието и дръзновението. Такива са — в различни степени и по различен начин — и съдбите на мнозина други герои. Особено драматично се пречупват страданието и дръзновението през образа на Елена, единствената говореща жена в романа (абстрахираме се от епизодичните женски образи), която извиква единични асоциации с Фани Хорн от „Осъдени души“ на Димитър Димов.

Независимо от трагичните моменти в развързката романът „Доротей“ разработва една оптимистична психология на устрема, една оригинална художествена философия на жизнелюбието и хуманизма.

Югославският писател Добрило Ненадич е създал увлекателна като четиво и изискваща размисъл творба, модерна в най-добрия смисъл на думата. Тя би заинтересувала и българския читател, който умее да оцени всяко новаторски свежо произведение в необятната сфера на хуманистичната и демократичната литература на реализма.

БЪЛГАРО-ВИЗАНТИЙСКИ ОБЩУВАНИЯ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ XVI В.

(Мотивът за цар Ватран и рицаря Руджеро)

РАЯ ЗАИМОВА

Западноевропейската литература от XV в. продължава донякъде средновековната традиция на рицарския роман, който от Франция се разпространява в Северна Италия. Основата е преди всичко цикълът на Карл Велики. От него се вдъхновяват редица италиански поети, в чиито творби, за разлика от предходната епоха, се усеща както една по-умерена форма и съдържание, така и стремеж към изобразяване на човешката сила и достойнство. Зародилият се вкус към античното води до издаването на класически автори. Притокут на емигранти от византийските земи след падането на Цариград през 1453 г. и традиционното присъствие на византийската култура в италианските земи стават главната причина да се засилят издирването, преводът и издаването на византийските извори¹. Процесът е доста продължителен и с течение на времето тези извори, било то използвани чрез латинския им превод или директно цитирани по оригинала, навлизат в историческата литература, която отчасти подхранва художествената. В случая ще разгледам един доста любопитен мотив за българите и техния цар Ватран, който донякъде съдържа достоверна историческа информация и в същото време стои малко встрани от ренесансовия историографски модел.

Още през XV в. Боярдо пише в Италия „Влюбеният Ролан“². Сюжетът му е бил черпан както от епиката на Карл Велики, така и от бретонския цикъл. Тази творба е била предназначена за аристократичната публика. Поради големия ѝ успех поемата претърпяла няколко публикации между 1483 и 1496 г. След смъртта на поета интересът към поемата му пресъхва и тогава Л. Ариосто продължава недовършения от Боярдо разказ, като в 1516 г. издава след благословията на покровителката си Изабела д'Есте „Бесният Ролан“ в 40 песни³.

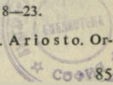
На цялата сюжетна линия на тази творба няма да се спирам, а ще обърна внимание само на един определен момент от нея: събитията при Белград и ролята на рицаря Руджеро. На тази тема Ив. Шишманов се е спрел в едно свое изследване от началото на нашия век. Въпросният мотив заслужава да се разгледа в светлината на информацията, която имам днес.

Второто издание на въпросната поема датира от 1521 г. — без промяна на обема, а само с преработка на някои от песните. Явно подтикнат от придоби-

¹ A. Pertusi. *Storiografia umanistica e mondo bizantino*. Palermo, 1967, 8—23.

² M. M. Bojardo. *Orlando innamorato*. Milano, 1878.

³ Ив. Шишманов. Избрани съчинения. Т. II. С., 1966, 382—383; L. Ariosto. *Orlando Furioso*. Firenze, 1970.



тата популярност, Ариосто прави последна преработка и допълнение, като в 1532 г. я издава отново, но този път с 46 песни⁴. Именно тук, в това допълнение на „Бесният Ролан“, от 44 до 46 песен, намираме като действащи лица някои византийци и българи. Трябва да се спомене, че присъствието им не се изчерпва само в „Бесният Ролан“ на Ариосто. Няколко години по-късно ги срещаме и у Панфило, който издава през 1555 г. във Венеция „Любовта на Руджеро, син на Руджеро, цар на България“ (46 песни), с подобен сюжет, но тази поема има много по-малък успех от първообраза си⁵. Испанският поет Педро де Падиля е публикувал през 1575 г. сборник с поеми, озаглавен „Поетична съкровищница“, където въпросният мотив е отново налице⁶. Седем години по-късно, в 1582 г., известният за времето си френски поет Робер Гарние пише драмата „Брадаманда“ пак с черпана от Ариосто идея и с подобен разработен мотив за българите⁷.

В какво се състои този епизод? В общи линии той се отнася до българо-византийските връзки през средновековието и до владенията на България в Белградско-Браничевската област. Живеещите там българи имат цар на име Ватран. Те водят битка с византийците в Белградската област. Победени са от император Константин и сина му Лъв. Ив. Шишманов предполага⁸, че става дума за византийския император Константин V Копроним (741—775), който има син на име Лъв — бъдещият император Лъв IV (775—780). Но това не може да се потвърди със сигурни данни. Така например Робер Гарние⁹, за когото вече споменах, че подхваща същия сюжет, отбелязва, че въпросният император владее „латинската империя с Македония, Тракия и управлявал далматинци, гърци и гети“. България е наречена „Велика България“. Тя провежда пратеници до Карл Велики, които фигурират дори като главни действащи лица. Българският цар Ватран е убит в една от битките с византийците, но рицарят от Северна Италия на име Руджеро (според Ариосто¹⁰, Панфило¹¹ и Педро де Падиля¹², и Роже във френската форма на името у Гарние¹³ — един от храбриите воители на Карл Велики — помага на българите да спечелят крайната битка в тази война. В знак на благодарност те му предлагат да стане техен цар, но той първоначално отказва (според Педро де Падиля той приема веднага оказаната му чест)¹⁴. Чрез победата си над византийците Руджеро спечелва доверието не само на българите, а и на родителите на любимата си Брадаманда, които преди това са я предлагали за съпруга на Лъв, сина на император Константин. В последната песен (46) български пратеници пристигат в Париж при Карл Велики, за да молят Руджеро да заеме българския престол — короната и скипгърът били оставени на съхранение в Адрианопол. Храбрият рицар се съгласява да стане български цар след три месеца, ако нищо непредвидено не се случи. При новината, че Руджеро ще придобие такава власт, родителите на Брадаманда дават съгласието си за женитбата ѝ с Руджеро. По-нататък

⁴ Ив. Шишманов. Цит. съч., с. 382.

⁵ Panfilo. *Innamoramento di Ruggeretto, figliuolo di Ruggero, Rè di Bulgaria...* Venetia, 1555. Авторът е посветил творбата си на Франческо Медичи. Развитие на събитията стига до времето на кръстоносните походи от 1443 и 1444 г., когато християнските сили на католическата църква имат за цел да прогонят „неверниците“ османци от европейската територия.

⁶ Pedro de Padilla. *Tesoro de varias poesias*. Madrid, 1580; 2 éd. 1587; 3 éd. 1589.

⁷ R. Garnier. *Oeuvres complètes*. Paris, 1914.

⁸ Ив. Шишманов. Цит. съч., с. 393.

⁹ R. Garnier. *Op. cit.*

¹⁰ L. Ariosto. *Op. cit.*

¹¹ Panfilo. *Op. cit.*

¹² Pedro de Padilla. *Op. cit.*

¹³ R. Garnier. *Op. cit.*

¹⁴ Pedro de Padilla. *Op. cit.*

Ариосто, а и последователите му не дават развързката на тези събития¹⁵. За нас е ясно, че в България никога не е имало рицар скитник дори като владетел на отделна област или такъв, който да решава изхода на някоя българо-византийска война.

Какви са изворите на Ариосто? Вече отбелязах, че основният е „Влюбеният Ролан“ на Боярдо от 1476 г. Към тази творба трябва да се прибави и една анонимна поема, писана на простионароден език: „История на Брадаманда, сестра на Риналдо Монте-Албански“ от XV в.¹⁶, но българският мотив намираме само в „Бесният Ролан“. В една студия на италиански изследовател Райна Пио¹⁷ от края на миналия век се изказва предположението, че епизодът с битката при Белград и българо-византийските връзки в Ариостовия Ролан са вероятно заимствувани, както и някои други откъси от поемата, от „Декамерон“ на Бокачо. Но прелиствайки тази творба, намираме само един българин на име Марин, „стар морски вълк“¹⁸, за когото самият Бокачо пише¹⁹, че бил един от основните му устни извори. Най-много може да се предположи, че Марин е разказвал български предания на Бокачо. Обаче историята с Марин няма нищо общо с анализирания тук мотив и в такъв случай остава настрана. Ив. Шишманов обяснява, че Ариосто не е трябвало да се позовава на старите френски хроники като „Песен за Ролан“ (XI в.), където се споменава за българите само като съседи на империята на Карл Велики, а да се подсети за тях от големия брой български имена в Северна Италия още от V в. Явно е, че авторът е имал по-подробни сведения, каквито в „Песен за Ролан“ няма²⁰.

Струва ми се, че тук трябва да разгранича малко нещата. Ариосто по принцип следва средновековната традиция: мотивите за героичните подвизи на Ролан и Карл Велики, както вече отбелязах, продължават да се използват и разпространяват, макар и не в „чистия“ си вид. Поетите извличат само отделни моменти от този епос, за да оформят сюжетите си. Така ги намирам в литературните творби на италианците от Ренесанса. Те предхождат или до известна степен се обогатяват от новите идеи, които от своя страна намират по-късно почва и във Франция. В такъв случай познаването на българите не се свързва само с наличието на българския елемент в Италия, а има по-дълбоки корени, които идейно отразяват епохата.

Да видим какво казват някои по-съвременни автори за изворите на Ариосто по принцип. Италианският изследовател Крониа²¹, чиято студия търпи критика, твърди, че трябва да търсим извора в някои от тогавашните историографии. Но в повечето такива трудове от XV в. и началото на XVI в. точно този момент липсва²². Струва ми се, че Ариосто е почерпал от тях само някои отделни елементи и идеи (например, че наистина е съществувал византийски император Константин, който е имал син Лъв, някои географски понятия и пр.). Те са били достатъчни, за да развият творческата му фантазия.

Друг италиански учен, Б. Кроче, отбелязва²³, че няма смисъл да се търсят изворите на Ариосто. Той смята, че творческата измислица на един поет не може да граничи с който и да било исторически извор.

¹⁵ L. Ariosto. Op. cit.; Pedro de Padilla. Op. cit.; R. Garnier. Op. cit.

¹⁶ Ив. Шишманов. Цит. съч., 383—389; R. Pio. Le fonti di Ariosto. Firenze, 1900, 114—118, 522.

¹⁷ R. Pio. Op. cit., 114—118, 522.

¹⁸ Gio Vossaso. Il Decamerone, t. I—II. Londra, 1789.

¹⁹ H. Nauvette. Vossace. Paris, 1914, 32—40.

²⁰ Ив. Шишманов. Цит. съч., 390—393.

²¹ A. Cronia. La conoscenza del mondo slavo in Italia. Padova, 1958.

²² Р. Заимова. Италианската хуманистична историография от XV в. и някои балкански проблеми (с оглед на българската история). — В: Историята на българския народ (XV—XVII в.) в историографията (под печат).

²³ В. Кроче. Poeti e scrittori del primo e tardo Rinascimento, vol. II. Bari, 1945.

Според мен Ариосто в желанието си да направи поемата по-разнообразна и интересна, не само е преработил отделни части и изгладил по свой вкус стила, но е и прибавил 6 песни, което ме навежда на мисълта, че междувременно се е запознал вероятно и с някои сведения от вече разпространяващата се византийска литература. На места се чувствава историческата истина, облечена в легендарен вид. Срещат се имена, народи, географски описания и градове (Белград, Новенград, Адрианопол), които явно не са измислени и са черпани от налични исторически или географски разработки. Ариосто, а след него и Гарние пишат за намерението на Карл Велики да обедини двете империи — западната и източната²⁴. По принцип тази идея, съществуваща още от времето на Карл Велики, се застъпва у някои ренесансови историографи от XV в. и е породена от тогавашните събития в Европа. Тук, при Ариосто и Гарние, проличават конкретни моменти от коронарването на Карл Велики, както и връзките между източната и западната империя в края на VIII и началото на IX в.²⁵ От друга страна, на места проличава, че са използвани и западни извори от времето на кръстоносните походи, чиято слава е все още жива в съзнанието на европеца. В някои от тези извори се споменава и за българските владения в Белградско-Браничевската област „Силва Булгарика“ — за тези земи знаем, че са били български до средата на XIII в. и за тях се разказва многократно в западните хроники, които описват кръстоносните походи²⁶.

Заглавие	Автор	Дата	Вид на творбата
1) Влюбеният Ролан	Боярдо	1483—1496 г.	поема
2) История на Брадаманда, сестра на Риналдо Монте-Албански	анонимна	XV в.	поема
3) <i>Бесният Ролан</i>	Ариосто	1516, 1521, 1532 г.	поема
4) <i>Любовта на Руджерето, син на Руджеро, цар на България</i>	Панфило	1555 г.	поема
5) <i>Поетична скривощница</i>	Падила	1576 г.	поема
6) <i>Брадаманда</i>	Гарние	1582 г.	драма
7) <i>Учтивостта на Лъв и Руджеро</i>	Волтерано	1600 г.	драма
8) <i>Смъртта на Брадаманда</i>	анонимна	1622 г.	драма
9) <i>Учтивостта на Лъв и Руджеро</i>	Фиорило	1624 г.	драма
10) <i>Освобождаването на Руджеро от о-ва Алчина</i>	Качини — музика Сарачинели — либрето	1625 г.	балет-опера
11) <i>Освобождаването на Руджеро</i>	Париджи	1625 г.	балет
12) <i>Освобождаването на Руджеро</i>	Качини — музика	1628 г.	балет
13) <i>Лудостта на Ролан</i>	Бонарели	1635 г.	драма
14) <i>Брадаманда</i>	Калпренед	1636 г.	драма
15) <i>Безумният Ролан</i>	Перило	1642 г.	поема
16) <i>Бесният Ролан</i>	Лентинезе	1644 г.	драма
17) <i>Смешната Брадаманда</i>	Театърът на Молиер	1644 г.	драма
18) <i>Брадаманда</i>	Бисари	1650 г.	поема
19) <i>Бесният Ролан</i>	Р. Грийн	XVII в.	драма
20) <i>Брадаманда</i>	Тома Корней	1695 г.	драма
21) <i>Любовният порив на Ролан</i>	Чиконини — може би на текста	XVII в.	опера
22) <i>Брадаманда</i>	Роа	1707 г.	трагедия
23) <i>Бесният Ролан</i>	?	?	опера ²⁷

²⁴ L. Ariosto. Op. cit.; R. Garnier. Op. cit.

²⁵ W. Ohnsorge. Konstantinopel und der Okzident. Darmstadt, 1966.

²⁶ I. Petkova. A propos de la politique de la Hongrie dans les Balkans vers le milieu de XIII^e s. — Etudes balkaniques, III, 108—115.

²⁷ За даните в таблицата съм ползвала било самите творби, било библиографски и други сведения от: Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique. . . Paris, 1682; Des ballets anciens et modernes. Paris, 1682; Drammaturgia di Leone Allaci divisa in sette indici. Roma, 1666; Quinault. Le théâtre de M. Quinault contenant ses tragédies, comédies et opéras. . . Paris, 1715.

През следващите два века „Бесният Ролан“ на Ариосто е представян на сцените на западноевропейските театри и интересът към него не пресъхва. Сюжетът му е преработван от много поети и става основа на техните драматургични творби. Тъй като през XVII и отчасти през XVIII в. броят на произведенията, които имат за сюжет една извлечена от Ариосто история, са много, ще ги обобщя в една таблица за повече нагледност.

Част от тези творби не са ми били достъпни и затова не мога да твърдя, че въпросният мотив с българите и византийците, цар Ватран и рицаря Руджеро е бил застъпен в тях. Там, където съм поставила въпросителна, означава, че не съм намерила съответните данни. За поемата на Падиля пък нямам точното ѝ заглавие и затова съм посочила заглавието на сборника.

От изложениите тук библиографски сведения се разбира, че „Брадаманда“ на Гарние е вдъхновила още няколко френски поети от XVII в. Освен четирите произведения от XVI в. (дадени в таблицата с курсив), където въпросният мотив се среща, в по-късната епоха е застъпен отчасти само в пиесата на Тома Корней в съкратен вид. (Там се казва, че Руджеро е бил избран за български цар²⁸.)

Шишманов твърди, че през XVII в. е било минало вече времето на Ариосто и Гарние и интересът към тях е изчерпан²⁹.

От така представената таблица бих могла да изведа друго заключение. По всичко личи, че Ариостовият „Бесен Ролан“ е твърде разпространен през XVI в. в областта на литературата, като гореразгледаният мотив е застъпен, защото сюжетът е бил черпан винаги от третото издание на Ариосто. През XVII в. театралната публика е имала вкус към раздвижени и необикновени случки. Поемата на Ариосто е била харесвана и играна по традиция поради рицарските сцени — което е в духа на класицизма и барока в Западна Европа. Независимо от това прави впечатление, че поетите са разработвали по една от песните на „Бесният Ролан“ или са извличали отделни теми. Затова, доколкото мога да установя, мотивът с българите и византийците при Белград е бил постепенно изоставен през XVII и XVIII в. Не изключвам и възможността поетите да са ползували първите две издания на поемата.

Широкото разпространение на „Бесният Ролан“ на Ариосто, дължащо се на фамилия д'Есте, печели много почитатели, и то не само въсред аристократичните среди. От тази популярност печели и българо-византийската тема в литературата, защото, както видяхме по-горе, тя е била позната не само в Италия, но и във Франция и Испания през XVI в. — интерес, който по време на западноевропейския Ренесанс може да се свърже не само със средновековната рицарска традиция, но и със зародилия се вкус към античните и византийските извори, които намират място в историографията. Мотивът за цар Ватран и рицаря Руджеро може да се разглежда като междинна връзка, обединяваща рицарската легенда и навливането на новата ерудиция. Като допълнение може да се каже, че самото име Ватран идва може би от българското име Братр (срещано у нас до XVI в.), което има за производно Братранъ. (При дисимилация първото „р“ изпада и става „Батран“ — име, което на гръцка почва дава Ватран.) Но не е изключено то да има и източен произход. Неяснен остава и въпросът за Руджеро. Известно е, че през 80-те години на XII в. в Далмация е имало един хърватин на име Руджеро със западна титла, но феодално подчинен на Мануил Комнин³⁰. Но както за Ватран, така и за него сигурни доказателства засега няма.

²⁸ T. Corneille. *Bradamande*. Paris. 1696.

²⁹ Ив. Шишманов. Цит. съч., 394—395.

³⁰ Chalandon. *Les Comnènes*, II: Jean Comnène (1118 — 1143) et Manuel Comnène (1143 — 1180). 317 sq; Г. Острогорски. История Византије. Београд, 1956, 359—361.;

Застъпеният тук проблем показва за сетен път, че през периода XV—XVIII в. поробена България не е била забравена в своята история от западно-европейските културни среди. Големият брой историографски трудове, с които ерудитите формират началото на съвременната историография още през XV в., отделят немалко място на средновековната българска държава, предимно във връзка с общуванията ѝ с Византия³¹. Тази историографска тенденция се развива по свой път. Успоредно с нея се развива и литературната традиция. Преплитането между двете линии в случая е минимално. Заимствованията се свеждат само до някои исторически личности, народи от югоизтока и географски понятия. Този мотив за цар Ватран и рицаря Руджеро показва, че литературният интерес на Ариосто и последователите му (Панфило, Гарни, Падиля), изхождайки от традиционния рицарски роман, се разширява, получава други измерения и ориентира към някои събития на Балканите. През XVI в. вече преназначеният цикъл за Карл Велики печели привърженици сред интелектуалния елит на западните европейци. Тази литературна традиция през следващия век е отново подновена, в зависимост от творческата инвенция на всеки автор. За нас остава важен фактът, че при това развитие на т. нар. рицарски епос на ренесансова почва възниква разгледаният тук мотив. Това показва, че извън българо-византийската тематика в историографията по това време литературният интерес към българо-византийските общувания не е пресъхнал в Западна Европа. Съвременните познания на тези литератори за тогавашното състояние на балканския регион са доста ограничени. Географските им представи в повечето случаи се свеждат до познаването на архаизмите от космографите и географските карти от XV и XVI в. Като се имат предвид всички тези обстоятелства, трябва да разгледаме тази тематика в литературата не като случайно явление, а като резултат от творческото мислене и съвременно виждане за изворите през Ренесанса и хуманизма.

В. Гюзелев. Неизползуван извор за норманското нашествие в югозападните български земи през 1081—1085. — Исторически преглед, 1976, кн. 6, 106—108.

³¹ Р. Заимова. Цит. съч.

ПЕТЪР ДИНЕКОВ

(По случай 75 години от рождението му)

ЙОРДАНКА ХОЛЕВИЧ

Не е необходимо да се очертае цялостната културна и духовна атмосфера, в която се оформят и съществуват научните интереси на видния наш изследовател, нито дълбоката му вяра, която храни към българските студенти и към младите научни работници, които идват след него. За това е достатъчно само да се дадат библиографски данни и да се цитират два-три пасажа от книгите му, където засяга тези въпроси. В случая ни интересува друго — пресенката на едно дело, на едно динамично творческо присъствие като своеобразен център, като пресечна точка на импулси, които идват от една традиция и създават традиция.

Широтата и всеобхватността на проблематиката, с която работи акад. Диневков, е първата и основна характеристика, която очертава научния му принос — от фолклора и старата литература до най-парливите проблеми на съвременността, от изконно българските начала в културата ни до нейното възприемане в света, от езикови и литературни въпроси до тези на философията и на историята. Именно затова като синтез на цялостното му дело особено подходящо се оказва заглавието на една от книгите му — „При изворите на българската култура“. Без излишно теоретизиране от позициите на сложната съвременна теория на културата в книгите и изказванията на видния учен се съдържат важни насоки за изследване на фолклора и литературата, на българския език и история в системата на културата.

Още във фолклорните интереси на акад. Диневков се проявява този синтез между уроците на учителите (Ив. Д. Шишманов, М. Арнаудов, Ст. Романски, Й. Иванов), задачите на момента (първото издание на „Българска народна поезия“ е от 1949, а на „Български фолклор“, ч. I, 1959) и усета за перспективите на бъдещето. Посочените два основни труда по въпросите на българския фолклор съчетават уважението към създаденото в българската наука до това време, но се свързват с най-новото, създадено в съветската наука от този период. В духа на тези търсения бе хвърлен нов поглед върху обредите във връзка с труда на българския народ, бе потърсена в тях езическата им праоснова и бяха очертани по-късните християнски наслоявания. Проблемите за жанровия състав на българския фолклор и за възможната му класификация, принципите за свентуалната периодизация на устното ни поетическо наследство, характеристиката на отделни жанрови или тематични групи, схващането за фолклора в широк и тесен смисъл (като народна култура и като словесно художествено творчество) — дават възможност за дискусии, но и отварят широка перспектива за бъдещи изследвания.

Не е излишно да се отбележи, че П. Динев е един от първите, които отделиха изучаването на фолклора от литературата (неговият университетски курс по стара българска литература не започва с курс по фолклор, както е при писаните истории на българската литература до това време. Дори Б. Пенев, когото той дълбоко уважава, започва курса си с очерк по българския фолклор). От друга страна, първите подробни проучвания на връзките между фолклор и литература, на ролята на фолклора в цялостното развитие на българската литература дължим на П. Динев (например уводната статия към първото по-голямо колективно изследване, сборника „Фолклор и литература“, С., 1968). Проучванията му се движат главно в три насоки: 1. Народността съдба и народно творчество, фолклор и история, ролята на езика в народното самосъзнание и самоопределение; 2. Фолклор и литературен процес; 3. Народното творчество и художественото майсторство на писателите.

Вниманието към двата основни пласта в културното развитие на българския народ и доброто познаване на световния научен опит дават възможност на П. Динев да разкрие и третия — междинен пласт — този на народните книги, на тези явления, които заемат средищно място между фолклора и литературата.

Особено любима тема за изследователя е историята на българската наука, и по-точно на фолклористиката. От очерка за К. Шапкарев (негова дипломна работа, отпечатана още през 1940 г.) започва трайният му интерес към историята на идеите, на научната мисъл, на традицията и новаторството, на родното и чуждото. В образите на български учени като Михаил Арнаудов и Христо Вакарелски, на Цветана Романска и на Генчо Керемидчиев, на Димитър Осинин и на Васил Стоин той търси специфичното и неповторимото, трайното, което ги обединява в единството на общата цел.

Разглеждайки делото на П. Динев в контекста на българската култура, от значение са основните линии, а не подробностите. И все пак не може да убедем от вниманието ни фактът, че българската литература е уловена в динамиката на историческото ѝ съществуване и развитие, в контекста на факти от общокултурен порядък. Основните измерения откриваме в обобщаващия курс по стара литература, в книгите и статиите, посветени на „възхвала на старата литература“, в търсене на „изворите на българската култура“ „между свои и чужди“. Като съществен принос в литературната ни история ще остане поставянето на проблема за началото на българската литература, за общността и различието на старите славянски литератури, за основните черти на старата българска литература, за периодизацията на българската литература до Освобождението, на проблема за нейния преход, за литературните направления през Възраждането (най-вече изследванията за романтизма), за литературните жанрове и т. н. С особено проникновение според задачите на момента се открояват насоките за изследванията на поетиката на старата литература и на присъствието на личностното, на човешкото начало в старата литература и през Възраждането. Съзнателно не посочвам заглавия на статии, защото, говорейки за тези приносни моменти, имам предвид не само написаното от П. Динев, но и споровете с неговия приятел проф. Д. С. Лихачов, преводите на статиите на съветския учен у нас, доразработката на посочените по-горе въпроси от сътрудниците при институтите на БАН.

Комплексният характер на приносите на българския учен се очертава и в изследвания, и в даването на насоки за изследвания, и в трудове, където границата между култура и литература е особено лабилна, където литературата може да бъде разбрана чрез общокултурни факти и, обратно — културните факти се оглеждат в литературното наследство („Софийски книжовници през XVI в. Поп Пейо“, за литературното наследство на българите католици, за

побългаряванията, за „бачокировците“, за „волтерианството“ в българското културно съзнание и т. н.).

Особена е склонността на П. Динев към високите художествени явления в историята на българската литература. На всички е добре известен фактът, че П. Динев е един от най-изтъкнатите български ботевоведи, че към личностите на П. Хилендарски, Хр. Ботев, Ив. Вазов нашият учен изпитва особен пиетет. И тук се проявяват други особености на неговата творческа природа—живата динамична реакция към най-неболелите проблеми на своето време, силата да се отзове, когато е нужно, смелостта да отстоява своя позиция. Така още от 30-те години се очертава неговият профил на литературен критик, свързал съдбата си с българската творческа интелигенция.

Съдбата на българската интелигенция, „нашият литературен досег с Европа“, европеизация и национална самобитност, „утвърждаване на голямото национално значение на подценявани в известни периоди писатели (Й. Йовков, Е. Багряна); стремеж да се поддържа интересът към невини разкрития докрай ценности в творчеството на автори, които доскоро са били наши съвременници (Н. В. Ракин, Н. Хрелков, К. Константинов, Н. Марангозов); насочване към по-слабо проучени дялове от творчеството на иначе популярни творци („Прозата на Ем. Попдимитров“, „Прозата на Хр. Смирненски“)¹—в основни линии това определя интересите на П. Динев към съвременната литература.

Както бе отбелязано обаче и по-горе, трудно е да се уловят всички измерения на едно богато и многостранно дело. Дейността на П. Динев като литературен критик в нашата съвременност получава нови измерения. Живото присъствие в литературния живот, участието в дискусиите, приятелството с видни творци на българското слово продължават да бъдат част от литературното ежедневие на българския учен. В последно време обаче нашата общественост бе въведена в широката панорама на съвременния на П. Динев културен и литературен живот и чрез книгата му „В живота и литературата“ (1982). И в други свои книги нашият учен е изпълнявал дълга си към своите съвременници чрез спомените си за тях, но тук има нещо повече от спомен. Той се е съчетал с усета на критика, със знанията на литературния историк, с преклонението на приятеля. Бъдещият историк на българската култура неминуемо ще я използва за отправна точка в своите изследвания.

Широтата на идеите, богатството на проблематиката, новостта на концепциите определят до голяма степен и жанра на изследванията. За профила на учен като П. Динев не е характерна монографията в нейния класически вид. Но статиите и студентите в книгите му са така тематично обединени, че придават до голяма степен монографичен характер на изследванията, общност на идеите.

Всяка научна идея има своите корени в миналото и значението ѝ се измерва по отклика ѝ в бъдещето. При делото на П. Динев се забелязва особена активна връзка с проблемите на деня. За никого не е тайна, че за всичко винаги намира време. Дългогодишен ръководител на Катедрата по българска литература при СУ „Климент Охридски“ и на Секцията по българска литература до Освобождението при Института за литература при БАН, в същото време той бе и директор на Института за фолклор, главен редактор на сп. „Български фолклор“, участник в редколегиите на редица списания. Понастоящем директор на Кирило-Методиевския център при БАН, той е организатор и главен редактор на една от най-крупните прояви в историята на нашата медиовистика, първата по рода си Кирило-Методиевска енциклопедия, чийто първи том излезе през 1985 г. във връзка с 1100-годишнината от чествуването на

¹ М. Цанева. Научното дело на акад. Петър Динев. — В: Литературознание и фолклористика. (В чест на 70-годишнината на академик Петър Динев). С., 1983, с. 31.

смъртта на славянския първоучител Методий. В такива случаи се казва, че това е културен факт в нашата история, който сам вече дава достатъчно основания за достойно отбелязване на заслугите на една дългогодишна дейност. Това издание действително потвърждава думите на П. Динеков, че е удивителна проява на трудолюбие и синхрон между дейността на няколко поколения медиевисти, че е плод на научна концепция и проникновеност, които бележат високото ниво на нашата съвременна наука. Изданието на енциклопедията очертава престижа на българската медиевистика, засилва популярността ѝ в чужбина.

Още през 1942 г. П. Динеков пише статията си „Нашият литературен досег с Европа“, в статии, студии не само непрекъснато доказва връзката на нашия литературен живот, но и особено съдействува за популяризирането на нашите изследвания и идеи. Днес трудно можем да си представим развитието на нашата наука без преките контакти, осъществявани с редица съветски учени, като Д. С. Лихачов, В. Е. Гусев, Б. Путилов, Г. Д. Гачев и др., с Р. Якобсон и Роже Бернар, Р. Пикио и М. Матеич, Ю. Кшижановски и М. Поп. Живото обаяние, отстояването на научните принципи, тактът и умението правят от П. Динеков не само приятен събеседник, но и желан участник в международните форуми. Не мога да изброя всички международни награди и високи отличия, които е получавал, не съм присъствувала на признаването му за почетен доктор на Варшавския университет, но преди няколко дни бях свидетелка на затрогваща по своята сърдечност проява, когато представител на румънската делегация на IV българо-румънски симпозиум в София го нарече духовен патрон на българо-румънското научно сътрудничество. И такива признания има немалко в неписаната биография на учения.

Има една своеобразна част от писменото наследство на П. Динеков, която ще остане неизследвана — това са многобройните рецензии и характеристики, които той е писал на своите аспиранти и асистенти, на своите сътрудници и подчинени. Винаги лично. Винаги от първо лице, с онази отговорност, която поема ръководителят, когато насочва, направлява. Мислила съм за едно своеобразно по своя характер изследване — събиране и издаване на текстологичните, правописните, научните поправки и бележки, които той собственоръчно е нанасял в работите на своите аспиранти и студенти. Двадесет и пет години ръководител на кръжока по българска литература до Освобождението и по фолклор П. Динеков винаги лично е чел и разговарял върху всяка студентска работа, помагал е в изготвянето на библиография, организирал е екскурзии, тържествени чествувания. Това е неповторимият жив контакт, който неговите ученици не могат да забравят и койго остава като пример и образец. Оттук е и вярата му в българското студентство, в това единство между преподаватели и студенти, за което пише: „Понякога се замислям над смисъла на университетското образование. В такива моменти си спомням думите на един немски философ: „Великият човек има не само своя собствен ум, но и ума, разума на всички свои приятели.“ Мисля, че това се отнася не само за великите хора, а за всеки човек. Университетът ни помага да прибавим по една строго определена програма към своя ум ума на приятелите си, а тук нашите приятели са многобройни: преподавателите, с които днес общуваме, и ония, които някога са преподавали. Наши приятели са всички големи учени в специалността, която сме си избрали, все едно кога са живели, включително и тези, които по-късно ще се явят на нашия път. Какво огромно научно семейство, какъв могъщ колектив от умове на наше разположение!“²

Чувствавайки се част от това голямо семейство на учители и на ученици, на приятели, ние не можем да не признаем, че той е действително „щастлив човек“, и да му пожелаем щастлив път през годините.

² П. Динеков. Литература и култура. С., 1982, с. 329.

ДИМИТРОВСКАТА ТЕМА В БЪЛГАРСКАТА ПУБЛИЦИСТИКА

ВИОЛЕТА КУНЕВА

Прецизният преглед на библиографията на Г. Димитров ни кара да се съгласим с тъжната, но ярна констатация, направена още в началото на 70-те години: „Научната литература е все още твърде оскъдна и недостатъчна в сравнение с рядкото богатство на неговия живот, с величието на делото му, с необикновената колоритност на личността му.“¹ В случая се налага на вниманието една уговорка, че във връзка със стогодишнината от неговото рождение през 1982 г. бяха публикувани редица нови и интересни материали, където доминира неподправеното присъствие на един определен стремеж: да се синтезира художествено едно сложно и противоречиво време, изпълнено с големи исторически събития, част от които тясно се преплитат с личната съдба на великия син на българския народ Г. Димитров, съсредоточил в себе си „основното от характерологията на националната ни психика, кулминационното в нейните епохални прояви“². Трябва специално да се отбележи, че като цяло почти не е разглеждан един крайно интересен проблем, насочен към пълното осветляване на такива важни въпроси, свързани с Г. Димитров, като пресъздаването от световната художествена публицистика на неговия подвиг по време на Лайпцигския процес през 1933 г., в светлината на огромното му идейно-естетическо и нравствено-възпитателно въздействие върху революционизирането на световния пролетариат. От друга страна, художественото пресъздаване на този подвиг дава податки за влиянието на Лайпцигския процес и неговия герой върху съзнанието и поведението на редица изтъкнати представители на културата във Франция, Гърция, Германия и др.

В настоящата статия се засяга само един от аспектите на този проблем, а именно: димитровската тема в българската художествена публицистика, като характерният акцент пада върху творчеството на Т. Генов и Е. Каранфилов, които са обогатили психологическата уплътненост на образа на Димитров „отвътре“ и по-релефно са показали неговата идейно-философска наситеност. В пряка връзка с проследяването на измеренията и оценката на достиженията на нашата художествена публицистика при разработката на димитровската тема, за да се получи една по-пълна представа, се налага да направим кратък екскурс в нашия легален и нелегален периодичен печат от 30-те години*, който разгва широка кампания за разобличаването на фашистките задкулисни провокации на немското съдопроизводство и подпомага световното движение за спасяването на Г. Димитров.

„Мога да свидетелствувам — пише Тодор Генов³, който през 30-те години е член на националния комитет в защита на жертвите на хитлерофашисткия терор и редактор на в. „Вик“, — че тогава — по време на Лайпцигския процес — събитията се отбелязваха не само с мастило по вестниците, а и с кръвта по улиците на София, по градовете и селата на цяла България. . .“

¹ В. Хаджиниколов. Георги Димитров и съветската общественост. С., 1972, с. 5.

² Литературна мисъл, 1972, кн. 3, с. 14.

* Вж „Отзвукът на Лайпцигския процес в българския печат 1933—1934 г.“ Изд. БКП, 1964.

³ Т. Генов. За него. С., 1982, с. 26.

Писателят си спомня „работникът, който простена наблизо, ранен от куршума на полицията при една от протестните демонстрации през ония дни. . . младежът, който беше убит от побеснелите жандарми през новогодишната вечер в градското казино, стиснал в ръцете си картичката с образа на Г. Димитров. . . младата работничка, още девойче, която кълмна гордата си и красива глава и падна, покосена от оловото, прерязана шията ѝ. . . и много други борци — арестувани, осъдени антифашисти, които въпреки беснееето на полицията изричаха високо своите огнени слова в защита на Георги Димитров“.

В редицата на тези борци се отрежда почетно място на българските антифашистки писатели и журналисти, над чиито глави ежедневно е била надвесена секирата на Закона „за защита на държавата“ и съдилищата са произнасяли серийно своите присъди — смърт, дългогодишен затвор, бавно погиване в килиите на фашисткия затвор.

„И все пак, въпреки всичко — подчертава Тодор Генев⁴ — се пишеха и печатаха статии, статии, памфлети, стихове, брошури, „специални кореспонденции“ и „специални телеграми“ за процеса в Лайпциг.“

Едно внимателно проследяване на публикациите, посветени на Г. Димитров в българския периодичен печат от 1933—1934 г., допринесе за уточняването на един интересен факт, който красноречиво потвърждава живото свидетелство на участника в тогавашните събития за гражданската съпричастност и активната позиция на българските публицисти към съдбата на Г. Димитров, а именно: отпечатани са 219 по-значителни публикации във „Вик“, „Антифашистки фронт“, „Ехо“, „Комунистическо знаме“, „Пладне“, „Народ“, „Заря“, „Поглед“, „Червена звезда“, „Победа“, „Камбана“, „Земеделска воля“, „Щит“, „Око“, „Удар“, „Работнически вестник“, „Свят“, „РЛФ“, „Борба“, „Утро“, „Шуменски вестник“, „Варненска поща“, „Дъга“, „Мир“, „Север“, „Новини“.

Вестник „Вик“ като антифашистско издание играе ролята на главен орган, който води кампанията в защита на Георги Димитров. В нея се включва най-активно като очеркист и публицист Тодор Генев с псевдоним Меруда Хорели, Макс Римап, Рене Раймон, Крос, Грок и други. Още през месец юли 1933 г. той публикува своя апел към прогресивната общественост, в който се отбелязва: „Апелирам да протестираме срещу позора на един по-страшен от Драйфусовия процес, в който са замесени и български граждани! . . . Изразете във вашите вестници, вашите събрания и резолюции чрез колоните на „Вик“ — вашия решителен протест. . .“⁵ След този апел във в. „Вик“ са отпечатани публицистични материали, които пресъздават така събитията, че не само разказват за тях, но и воюват за истината по един начин, достоен за уважение. В този аспект представляват интерес следните публикации: „Пътят, който води Гьоринг до пожара“⁶, „Подпалвачи ли са Георги Димитров, Попов, Танев и Торглер?“⁷ „Сведения за процеса против Георги Димитров“⁸ и др.

Другата част от публикуваните материали във „Вик“ представляват не само оперативна летопис на деня, която пулсира с епихалните събития в човешката история, но и потвърждават азбучната истина, че подвиг може да извърши истински великата личност, отдала сили, енергия, живот в името на благородните идеали за развитието на пролетарската борба в цял свят.

На този фон релефно се открояват материалите „Георги Димитров в Лайпциг“⁹, „Показанията на Георги Димитров“¹⁰, „Георги Димитров обвинява“¹¹, „Димитров е герой“¹² и др.

Вестник „Ехо“ в статията, озаглавена „Борбата за тяхното освобождение у нас се засилва“¹³, препечатва част от публикувания във в. „Вик“ апел, като изразява своята солидарност с него.

⁴ Пак там.

⁵ Вик, бр. 10, 10 юли 1933.

⁶ Пак там, бр. 22, 24. IX. 1933.

⁷ Пак там, бр. 8, 11. VI. 1933.

⁸ Пак там, бр. 15, 22. III. 1933.

⁹ Пак там, бр. 20, 21. IX. 1933.

¹⁰ Пак там, бр. 23, 26. IX. 1933.

¹¹ Пак там, бр. 29, 10. X. 1933.

¹² Пак там, бр. 39, 6. XI. 1933.

¹³ Ехо, бр. 165, 17 юли 1933.

По този повод се подчертава : „Излизането на в. „Вик“ през паметните дни на Лайпцигския дубой, неговата смела защита на Георги Димитров. . . информацията за контрапроцеса в Лондон, за показанията на Васил Коларов пред заседанието в Париж. . . популяризирането на съдържанието на „Кафявата книга“. . . всичко това е незабравима страница от историята на антифашистката съпротива, ярка проява на революционно творчество, което върви по линия на „главното направление“, т. е. долавя основните процеси на епохата и им дава правилно тълкуване.“¹⁴

Налага се на вниманието фактът, че публикациите във в. „Ехо“, посветени на Лайпцигския процес, са създавани веднага, по „горещите следи на събитията“, на базата на интересен документален и художествен материал, проследявайки поставения проблем в три основни направления:

Първо : Характерният акцент на значителна част от тези публикации е насочен към осветляването на важни въпроси, свързани с предварителното следствие и хода на Лайпцигския процес през 1933 г., който нанесе първия съкрушителен морално-политически удар върху идеологията на фашизма. Във тази връзка можем да посочим материалите : „Опожаряването на Райхстага е провокация на хитлеристите“ (4. III. 1933, бр. 49), „Истината около подпалването на Райхстага“ (13. VII. 1933, бр. 144), „Съдът не допуска никакви защитници“ (30. VI. 1933, бр. 133), „Съдът се обърква в противоречие“ (1. X. 1933, бр. 206), „Правителството на Хитлер признава разбиването на обвинението“ (27. IX. 1933, бр. 251), „Подпалвачите на Райхстага разкрити“ (30. XII. 1933, бр. 280) и др.

Второ : Друга част от публикациите във в. „Ехо“ са насочени към пресъздаването на героичния подвиг на Георги Димитров по време на процеса. На този фон се открояват материалите : „Разпитът на Г. Димитров пред Лайпцигския хитлеристки съд“ (26. IX. 1933, бр. 201), „Героичното държание на подсъдимите в Лайпциг“ (30. IX. 1933, бр. 205), „Г. Димитров разобличава прокурорските свидетели“ (13. X. 1933, бр. 215), „Лайпцигският съд в отбрана“ (20. X. 1933, бр. 221), „Как Г. Димитров разобличи Гьоринг“ (7. XI. 1933, бр. 235), „Героят Георги Димитров“ (23. XII. 1933, бр. 274), „Извоювана победа“ (2. III. 1934, бр. 49) и др.

Трето : Останалата част от публикациите очертава координатите на огромното идейно-естетическо въздействие на делото на Г. Димитров, което постави началото на нов етап в международното комунистическо движение, в неговата стратегия и тактика за сплотяване на всички демократични сили в широки антифашистки фронтове, намерило широк отзвук в редица страни. В това отношение може да бъдат отбелязани следните материали : „Писмо на Ромен Ролан до Лайпцигския съд“ (31. VIII. 1933, бр. 127), „Чуждият печат в защита на Г. Димитров, Танев, Попов“ (1. VII. 1933, бр. 150), „Световното движение в защита на невинните жертви на германския фашизъм“ (20. IX. 1933, бр. 196), „Международната борба в защита на подсъдимите“ (12. X. 1933, бр. 214), „Какво казва френският адвокат Моро Джиафери“ (4. IX. 1933, бр. 186), „Заклучение на Лондонския контрапроцес“ (24. IX. 1933, бр. 200), „Документ на Международната комисия“ (18. X. 1933, бр. 219) и др.

Сред отпечатаните публицистични материали във в. „Вик“, посветени на мъжествената борба на Георги Димитров, се открояват публикациите на Т. Генев „Позор след позор“ от 10 ноември 1933 г. и „Освобождаването на Г. Димитров“ от 4 март 1934 г. Те засягат някои частични въпроси на деня, носят белезите на своето време, но важното е, че в основата на тази боева публицистика е лично преживяното, дълбоко изстраданото от самия автор. Оттук води своето начало и една от най-характерните черти на неговия художествен почерк — пределната близост до факта, „изразен в конкретна форма, понякога в приповдигнати оттенъци, но багрено и внушително“. В тази връзка не можем да не се съгласим с вече направената констатация, че специфичната черта на неговата изразност е „своеобразната метафоричност, която чрез подбрана фраза или уплътнена дума, често пъти със самобитен езиков словоред — показва шрихите на времето“¹⁵.

¹⁴ Недю Недев. Гражданският подвиг на Т. Генев в дните на Лайпцигския процес. — В кн. За него. С., 1932, с. 19.

¹⁵ Пак там.

През 70-те и 80-те години излязоха от печат две книги на Т. Генов, които показват неговия транс и дълбок интерес към димитровската тема. В книгите „Лайпцигска епоса“ и „За него“ авторът проследява развитието на поставения проблем на базата на интересен документален и художествен материал (статии, есета, памфлети, бележки, апели, декларации, файлетони), като справедливо поставя характерния акцент върху историческата напрегнатост на атмосферата, където се откроява един широк и мощен обществен резонанс, предизвикан от мъжествената борба на Георги Димитров. Авторът изповядва, че „те са се раждали“ като израз на неговия постоянен и неизменен, стародавен и вдъхновителен възторг пред този образ, който го е вълнувал като гражданин, комунист, писател, журналист и българин от дълги, дълги години, запълнили половин век от неговия живот. Още в самите „обяснителни бележки“ към тези произведения четем: „Но нима може някаква писателска фантазия да съчини двест по-непосредствени, исторически по-реални, носещи оригиналния дъх и климат на епохата д-тайли, очертаващи образите на нейните главни черти — Българската комунистическа партия, хилядите знайни и незнайни антифашистки борци в България и в целия свят, водещи епохални борби в защита на жертвите на българския и немския фашизъм, в защита на великия син на нашия народ Георги Димитров. . . Той е и централната тема, около която се обединяват и най-преките, и по-страничните на вид документи. Разработката не е подчинена на класическите закони на белетристичното изкуство, но затова пък документално точно е подчинена на каноните на една борба, в която партията на Георги Димитров и хилядите антифашистки борци пишеха „на живо“ — често с кръвта си — страничка по страничка, ден по ден, час по час, нощ по нощ, минута по минута тая своеобразна художествена творба за Лайпцигския процес.“¹⁶

Публицистичното творчество на Т. Генов е образец за действено вмешателство на художника в събитията на века, за активната гражданска позиция, която не само благотворно въздейства в дадения момент, но и налага своя решителен отпечатък върху по-нататъшното развитие на димитровската тема в българската публицистична мисъл. Затова съвършено справедлива и заслужена е високата оценка, която дава проф. Недю Недев на разработената от Т. Генов димитровска тема, определяйки я като „врѣх в публицистичното и художественото творчество на Т. Генов“¹⁷.

В разработката на димитровската тема достойно място заема и книгата-очерк на Ефрем Каранфилов „Творецът и патриотът Георги Димитров пред Лайпцигския съд“, издадена от Военното издателство през 1972 г. Пресъздавайки образа на бележития българин, авторът едновременно показва неговата връзка с нашата съвременност и влиянието му върху нея.

Красноречиво за тази трудна творческа цел говори поставеното мото в началото на книгата — знаменитите пророчески думи на Карл Маркс: „Ако искаш да влияеш на другите, за това трябва да притежаваш качества.“

Именно върху качествата на човешки характер у професионалния революционер обръща вниманието Каранфилов, когато пише: „Свикнали сме да се възхищаваме от държанието на героя в съдебната зала, но би трябвало да обърнем поглед и към мрака на килия № 47, за да видим самотните часове на мъжа, когато той се подготвя за борбата. . . И още нещо: ние сме свикнали да говорим за Георги Димитров в Лайпциг като за характер, един път завинаги даден в съвършенството на своята хармонична завършеност. А забравяме, че преди да дойде до напрегнатите часове на подвига, характерът на героя е изкован години наред в безчислените класови битки. Една идеология, завършена и логична, е организираща вътрешните сили, разнообразното богатство на така надарената човешка природа. Този необикновен характер на българин е насочил стихийните сили на своите възможности към голямата цел на живота си. И затова всичко при него е вътрешно организирано, съгъснено. Идеологията не е система от лозунги, нито революционен гняв, нито тесногърд фанатизъм, нито лична амбициозност. Тя тук е същност на един човешки характер. Той говори и действа с овази

¹⁶ Т. Генов. За него, с. 26.

¹⁷ Пак там.

нескрусима сила на вътрешното убеждение, която превръща идеологията в жива вяра. Ето това е особено важно, за да разберем антидогматичната и вдъхновено-творческа природа на Георги Димитров.

Той притежава основното изискване за героя и твореца: готовност за саможертва; подчиняване своята личност на делото; претопяване амбицията на личността в амбицията на делото. Тук се крие дълбок психологически закон, изкован в едно външно противоречие: трябва да забравиш себе си, за да накараш хората да те запомнят; трябва да си готов да вградиш себе си в делото, за да добие то трайност и вечност. . .

Тук не е достатъчно само героичното начало на една гола смелост. Тук не е достатъчно само логичното начало на една голяма, добре обмислена подготовка. Тук е необходимо и творческото начало (разр. В. К.), способно за пълно организиране на силите, за вдъхновено напрежение, за подхранване на един процес, именно процес на саможертва, който трае месеци, години наред, а не се изразява с просто и смело тръгване към ешафода.

Ето в какво се крие една от дълбоките страни в характера на големия българин. Той е сред най-съвършените творци, които е създал нашият народ в своето историческо развитие.¹⁸

Авторът е неудържимо привлечен от качествата на своя герой, който още на третото заседание на съда веднага изпъква и неговата личност се превръща, след голямата изненада, в център на процеса и накрая — в триумф на обвиняемия. Но Каранфилов не забравя да напомни, че „това е подготвяно цял живот“. И преди всичко в България. Това е разтворено и във всеки час, във всяка минута на дългите дни и месеци в килия № 47 на затвора в Моабит.

Каранфилов не забравя да напомни и подробностите от битка на затворник № 8085; размерите на килията, прилична на гроб, са 2 на 3 метра; замреженото прозорче, беззвонците, липсата на въздух, светлина, разнообразна храна, среща с близки, безконечните разпити на следователя Фогт и психологическият натиск от цяла върволица агенти-провокатори, на-товарени със задача „да подготвят процеса“.

В такава тежка обстановка Георги Димитров формира своя план за борба с фашизма заедно с прецизната детайлировка на всички подробности, на задълбочения анализ на обстановката с оглед на настъпателни действия. По този повод авторът заключава: „Ето това — този гризлив, *задълбочен анализ*, това точно изработване на схемата „дяволски кръв“, този математически прецизен план за действие — *нещо ново* в българския характер. . .

Талантливите, много способни българи понякога недолюбуват дългата, системна и упорита подготовка, черната кухненска работа, която изисква забравяне на себе си, забавяне на резултатите, упорито и продължително напрежение на силите под сянката на анонимността. Георги Димитров, най-надареният човек, е чужд на повърхностния импресионизъм, на прескалената самоувереност, на прибързания вкус към резултатите. Напротив — той е черно-работник, какъвто рядко се среща, именно защото е претопил своята собствена личност, всичко лично в името на голямата идея, която осмисля неговия живот. . .¹⁹ Този човек, този труженник, който в затвора Моабит е прочел близо 7000 страници на различни езици, ще изрече най-творческите думи, свързани с личността на истинския творец: „Всяко казано от мен пред имперския съд изречение е плът от моята плът и кръв от моята кръв.“²⁰

Авторът е неудържимо привлечен от грандиозната победа на Георги Димитров в Лайпциг. Негова заслуга е, че в изобразяването на това епохално събитие той убедително показва диалектичката взаимовръзка между Партия и Родина. Каранфилов подчертава: „Ние виждаме как Партията и Родината се нареждат една до друга в речите и изказванията на големия българин. . . Тях той защитава с целия плам на своята голяма душа. . . Словата на Георги Димитров за Родината са известни. Те са станали вече класика в нашата литература. Всяка дума тук е вяра, изпълнена както с дълбок политически смисъл, така и с искрено неподправено въление, с любов и нежност, с гордост и достойнство. И особено това противопоставяне на двете култури, на „висшата раса“ и „дивите българи“ . . . Този пасаж е характерен

¹⁸ Е. Каранфилов. Творецът и патриотът Г. Димитров пред Лайпцигския съд. С., 1972, с. 12.

¹⁹ Пак там.

²⁰ Пак там, 17—18.

за цялата защитна реч, за цялата политическа защита на Димитров, където класовата гордост с непосредствена яснота се слива с националната гордост.²¹

По такъв начин авторът убедително доказва на читателя, че Г. Димитров, защитавайки българския народ и българските комунисти, защитава световното комунистическо и работническо движение от фашистката опасност, която надвисва като реална опасност за човечеството през 30-те години.

На второ място заслуга на автора е благородното му творческо усилие да пресъздаде светлия образ на Г. Димитров, който по един достоен за уважение начин изпълни на практика указанията на Ленин как революционерите трябва да се държат на подсъдимата скамейка. Още през 1905 г. Ленин в писмото си до Елена Стасова подчертава, че съдебното следствие трябва да се използва като агитационен материал за разобличение. Защитавайки се, Димитров следваше именно този съвет. Той водеше смела атака, нападнаше съда и прокуратурата, за да разкрие още по-ясно техните клевети: „Още по времето, когато германският император Карл казвал, че той говори на немски само с конете си, а германските дворяни и образовани хора пишели само на латински и се срамували от немския език, във „варварска“ България апостолите Кирил и Методий бяха създали и разпространяваха старобългарската писменост. . .“ В тази връзка Каранфилов отбелязва: „Обърнете внимание с какво се гордее Георги Димитров — с нашата култура, с нашата писменост. . . От думите му лъха патосът на голямото национално самочувствие, каквото никой така ярко и открито не е изявявал. . . В няколко думи е синтезирано героично-творческото начало в българската история, исторически-класовата обусловеност на патриотизма.“²²

На трето място особено въздействаща е силата на заключителната глава, посветена на майката на Г. Димитров — баба Парашкева, която в суровата борба „за смисъла и същността“ на неговия революционен живот внася интимна свежест, дъх на Родината. Нещо повече — Каранфилов отправя справедлив упрек към творците, че „диалектичката връзка между твърдостта и нежността, между героичния патос и готовност за саможертва“ много често не се дооценяват, когато се говори за държанието на Г. Димитров през незабравимите лайпцигски дни.

Според Каранфилов „майка и Родината, слети в едно, присъствуват на процеса и го изпълват със силата на неговата политическа зрелост“.

В подкрепа авторът привежда немаловажния факт, че най-проницателните от чужденците са почувствували това — в „Таймс“ пише: „Този българин има вродено достойнство. . .“, а световната преса, като говори за характера на комуниста Георги Димитров, не пропуска да подири корените на неговото достойнство в българския му произход.

В заключение можем да кажем, че българските публицисти при разработката на димитровската тема, която е непреходна както за националната ни история, така и за литературата, са успели да пресъздадат този внушителен образ в съгласие с изискванията за вяност към историческата истина, като са постигнали едно реално увеличаване на „същностния обем“ на образа на Димитров „отвътре“, обогатили са неговата психологическа уплътненост и идейно-философска наситеност. От друга страна, димитровската тема в българската художествена публицистика има значение не само като художествена летопис на героичната борба на Георги Димитров, развълнувала цялото прогресивно човечество, но тя илюстрира и многообразието на интернационализма на българската литература.

²¹ Пак там.

²² Пак там, с. 35.

НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА НА ИВАН ВАЗОВ И НЕГОВОТО СЕМЕЙСТВО

ЦВЕТАНКА НЕДЕЛЧЕВА

Колкото повече години ни отдалечават от времето, през което е живял Иван Вазов, толкова по-скъпи ни стават всички оригинали — ръкописи, писма и документи, — свързани с поета и неговото семейство.

„По страниците на периодичния печат и из архивите може да се открият още редица нови неща или поне неизвестни редакции на Вазови творби“ — казва проф. Милена Цанева¹.

В личния архив на Вазовия брат Георги Вазов (ф. 020, оп. I), съхраняващ се в ЦВА — гр. Велико Търново, се намират писма от неговите близки — майка, братя и сестра.

Генерал-лейтенант Георги Минчев Вазов е „тясно свързан с развитието на българската армия и с обществено-политическия живот в страната от Освобождението до средата на 30-те години на XX век“². Той е известен като началник на инженерните войски при укрепването на Сливница през 1912—1913 г., боен началник на войските от Източния сектор при Одрин, като генерал-губернатор на Източна Тракия³. . .

Едни от неизвестните писма в личния му архив са писмата на неговата майка Съба Вазова и брат му Иван Вазов (ЦВА — ф. 020, оп. I, а. е. 134, л. 1,2). Написани като отговор на едно и също писмо на Георги Вазов, двете писма са семейна реликва — писмото на Вазов, заемащо последната четвърта страница, се явява продължение на писмото на Съба Вазова.

Ето текста на писмото на Съба Вазова до Георги Вазов, предаден по съвременния правопис, като са запазени някои характерни особености:

„1892 ноември 9, София

Мило ми Чедо Георге,

Писмото ти заедно с 200 рубли получихме и ни възрадува много, защото много имахми нужда в онези дни, макар чи бачо ти очакваши да земи от министерството иляду лева за списанието, което се помещава в сборника министерски⁴.

Радувам са и ощи чи моят Георги е пичаловник, та като провожда нам и артардисал си си хубав капитал. Сине, мой, мола са богу да та надари със здраве и дълъг живот, па и на сички ни, та да дочакаме денят на виждането ни. Ази ти писах от Сопот и като лудох тука, дуде Владимир, стоя 15 дена в София и си замина за Шумен. Той ти писа и проводи от бачувати съчинения, после I неделя дуде Киро от Севлиево, а Танка⁵ с децата от Стара Загора.

Ти сига отиваш по-надалеч, вместо по-близо, но и то може да е за добро, наредено от бога. Виждам, чи ти виждаш б(ачо ти) Никола. Това сички желяем да доди, но много далечно пътувани. Той само мисли морето. Сига са зазими. Вечи напролет, ако е речено, и да е здраве, може да доди да пътува там. Каза ми г-жа Кортюклиева чи писала на г. Димитра да са прибере тука, затова добре му си намерил работа, та да стои там да ти е другар. Ние сми здрави сички на тоз час, така и Вълкини, Анкини. Поздрави от сичкити. Борис е сига фелдфебел в училището, сиреч, голям човек нат 110 души, но е се малко тре-скав. Ази ти пиша кое ше и кое не само да мисла, чи говора на мой Георги.

Като та цалуна съм твоя

Майка Съба“

¹ Голямо издателско дело. (Интервю). — АБВ, 1980, бр. 28 (80), с. 4.

² Т р . М и т е в . Генерал Георги Вазов, С., 1983, с. 5.

³ Съобщение за смъртта на генерал Г. Вазов. — Заря, 1934, бр. 4536, с. 1.

⁴ В Сборника за народни умотворения, наука и книжнина, кн. VII, II. Книжовен отдел, 1892 г., е поместен Вазовият пътепис „Великата Рилска пустиня“ (3—85).

⁵ Съпруга на д-р Киро Вазов.

Майка с любешо сърце, Съба Вазова се отнася със сериозност и старание към кореспонденцията си. „Аз страдах от неизлечим мързел за писане на писма — пише Вазов. — Майка ми, напротив, водеше вечно кореспонденция с пръснатите си по разни страни синове и дъщери (Сопот, Петроград, Бухара, Алжир, Одеса, Пловдив, София). Тя считаше за приятен дълг, пишешки на някой син или дъщеря да предаде в писмото си какво пишат другите. Така чрез нея бяхме осведомени винаги един за друг. Тя беше един вид Agence Navas на нашето пръснато семейство.“⁶

Писмото на Съба Вазова отразява някои диалектни особености на сопотския говор. Има известно влияние на черковнославянското писмо (употребява *i*). Характеризирайки нейната писмена култура, Вазов отбелязва: „Ако майка ми беше вече доста начетена и с доста литературен вкус, тя остана много назад в писането, на което сама се бе научила, и се бунтуваше против всяко правописание в писмата си и началните букви в началото на фразата или на собствените имена ги пишеше с малки букви. В това простително невежество си остана и до край.“⁷ „Правописът и пунктуацията на Съба Вазова остават много да се желас“⁸. Една от съществените черти на писмата на Съба Вазова е тяхната непосредственост, простота и искреност.

Писмото на Иван Вазов до Георги Вазов е написано два дни по-късно — 11 ноември 1892 г.:

„Брате Георге,

Мама ти е написала всичко, що е нужно, затова аз няма да я повтарям. Неприятно ме изненада съобщението ти за новото премещане⁹.

Мотивите, по които ни намаляват имотите си — настояще богатство, аз не съобщих на мама: ти я знайш, че тя и без причина е наклонна да се кахъри. Пишат вестниците, че холерата пак се появила в Асхабаж¹⁰ и изморила за кратко време много свят. Аз обаче съм спокоен за тебе, като знаей, че ти на 9 октомври си бил вече напуснал тоя град. Излиза, че *всяко зло за добро*. . . Аз забравям онова, което пишеш за Никола. Ако мислиш, че ще бъде полезно и тебе и *нему си*, извикай го. Той е пълен още с енергия, но тук няма в какво да я употреби. Воденицата¹¹ успя да го направи само ленив. Прегръщам те сърдечно.

Твой брат Иван“

Писмото на Иван Вазов до Георги Вазов допълва събраното и издадено епистолярно наследство на народния поет. Лаконичният стил на писмото, искрените братски и синовни чувства, разкрити в него, му придават особена стойност.

В личния архив на Георги Вазов се съхраняват и две писма на сестра му Вѐла Вазова до него. Първото писмо (ЦВА, ф. 020, оп. I, а. е. 131) е от 14 март 1887 г., Пловдив:

„Милий ми бачо Георге,

Откогато ви е испратила мама за Цариград¹² не сме могли да ви разберем де се намирате и как сте със здравето си, представете си бачо колко се мъчине от тази не-

⁶ И в. В а з о в. Някои спомени за майка ми. — Вазовата майка. С., 1939, с. 13.

⁷ Цит. съч., с. 13.

⁸ И в а н Ш и ш м а н о в. Спомени за Вазовата майка. — Иван Вазов. Живот и творчество. С., 1921, с. 30.

⁹ През есента на 1892 г. Георги Вазов заминава за Йолатан (Закаспийска област), „за да оправи бъркотията във военните строежи там“ (вж. Т р. М и т е в. Генерал Георги Вазов. С., 1983, с. 67).

¹⁰ Става дума за Ашхабад — един от най-важните търговски и административни центрове в южните райони на Русия в края на 80-те години на XIX в.

¹¹ Касае се за воденицата в Малащевци, завешана от чичото Кирко Вазов, брат на Минчо Вазов.

¹² Георги Вазов взема активно участие в провеждането и организирането на първия военен преврат в България — свалянето на Батемберг на 9 август 1886 г. След организирането на 11 август с. г. контрапреврат от председателя на Народното събрание Стефан Стамболов, Георги Вазов емигрира. През ноември 1886 г. той постъпва на лечение в Цариградската руска болница, където остава 4 месеца.

известност, затова ви моля не забравяйте да ни явите, де се намирате и уздравяхте ли, защото това ви неразбиране страшно мъчи мама.

От баща Иванча приехме писмо от 23^и февруари из Букурещ, пише ни, че ще поседи няколко дена там и ще се завърне пак в Одеса.

На 13 того приехме телеграма от баща Кира из Букурещ. Той ни пита здрава ли е Танка, за което му и телеграфирахме, че е добре, а от Танка приехме днес писмо, иска да ѝ пишем каквото знаем за баща Кира, защото не го била разбрала вече един месец.

Кой знае какво е това нещо, дано вече се смели, стига да ни наказва толкова жестоко. Поздравя мама и аз като ви цалувам ръка съм твоя покорна сестра Вѐла“.

Второто писмо на Вѐла Вазова (ЦВА, ф. 020, оп. I, а. е. 132, л. 1) е със следния текст:

„Мили ми бачо Георге,

Писмото ти от 10 Априлий го приехме на 16^и както се види, че са го бавили в пощата тукашна додето го отворят.

За неправането на дрехите не ще бъде тъй лесно, едно, че офицерски дрехи няма да пуснат от тукашното правителство и друго, че в Турско не пропускат руски книги без да ги не пригледват, като ще да се бавят 3—4 месеца най-малко, както казват хората, които са носили книги.

Вуйчо¹³ мисли както и да е да се намери възможност да ти са изпатят дрехите, а книгите да изпатим през Свищов за Одеса. Пиши ми и ти по-скоро какво мислиш да се направи с нещата ви, но пишете само по немската поща, защото в българската отварят писмата и ги бавят, та не може скоро да я разбираме.

От баща Кира приехме писмо от Одеса от 6 април. Пишеше, че не заварил баща Иванча там, защото тръгнал за Петербург с Бендерева, Гуджова и Груева¹⁴.

Целува ръката Ви или Ваша покорна сестра

Вѐла.

1887 Пловдив 17 Априлий“

Писмата разкриват високата писмена култура на авторката. Завършила гимназияно образование в Пловдив, тя „още от малка е била „кореспондентката“ на семейството — дясната ръка на баба Съба. Вѐла дописвала писмата ѝ, дневника ѝ със спомените“¹⁵.

В личния фонд на Георги Вазов се съхранява и писмо на Владимир Вазов до него (ЦВА, ф. 020, оп. I, а. е. 145, л. 1), което не е датирано:

„Бачо Георге,

Преди половина час получих писмото ти от Петербург и сядам да ти пиша. Мама след прочитането му заплака. Тя вижда, че ти за всякога оставаш в Россия. Безпокои я най-много твоето мълчание за резултата от твоето отиване в Петербург¹⁶. Тя те моли да направим следующето: да земеш колкото можеш по-продължителен отпуск и да дойдеш тук в София и само след това да решиш ще оставаш ли в Россия за всякога или ни. Аз от своя страна също те моля да изпълниш тази проща на мама и наша.“

В личния архив на Георги Вазов се съхранява и писмо на брат му Борис Вазов (ЦВА, ф. 020, а. е. 139, л. 1, 2):

„24 Януарий 1897 год. Ст. София

Милий ми бачо Георге,

¹³ Георги х. Николов — брат на Съба Вазова.

¹⁴ По предложение на майорите Ав. Гуджев, П. Груев и ротмистър Ан. Бендерев (политически емигранти) Вазов посещава Москва, след което заминават за Петербург.

¹⁵ В. Вазова. Иван Вазов и неговите близки. С., 1981, 93—94.

¹⁶ На 23 май 1883 г. Георги Вазов завършила Николаевската инженерна академия в Петербург, след което по стечение на обстоятелствата е принуден 9 години да служи в Закаспийския край.

Проявявайки извинение за дето не съм Ви писал досега. Всички с най-голямо нетърпение очакваме да се върнете в нашето отечество България. Бъдете уверен, бачо Георге, че на драго сърдце ще Ви приемат на служба по инженерното наше ведомство. Затова да нямате никакво колебание; нито едно ведомство не се нуждае от хора, колкото инженерното. Всичките офицери когато говорят за тебе се отнасят с най-голямо почитание. Бачо Георге, в България личат само ония офицери, които се трудят и те винаги излизат на първи план. Искрено Ви казвам, че Вие ще заемете именно такова положение между нашите офицери инженери; със своята практика и голямо знание Вие ще си спечелите тяхното най-голямо уважение. Затова никак и да се не колебайте, ами по-скоро да се върнете в България, защото сега му е времето. Може би, бачо Георге, да има между емигрантите офицери някои, на които да се не иска да се върнат в България; но Вие хич да не се полъгвате, защото няма никакви причини да Ви спират. Вие сте произведен в Подполковник и като смятам виждам, че Вие твърде малко сте изгубили.

Завчера се обнародва едно писмо във в. „Светлина“ (орган на Цанкова) от г. Бендерова. Това писмо накара и почитателите даже на г. Бендерова да се откажат от него. Ние, бачо Георге, твоите братя дълбоко осещаме, че ти не си съгласен с това писмо, в което е избликнал с всичката си сила грубия и сляп егоизъм и партизанско заслепление на неколцина емигранти. Това писмо произведе навсякъде лошо впечатление. Милый бачо Георге! Аз мисля, че е време да се забрави миналото, както го забравиха всички тука в България. Ние всички те молим да си дойдеш и присъединиш твоите дела към нашия труд; ела тука да ни ободрим, да не остане нашата фамилия само с името на бача Ивана.

Цалувам ръка на бача Никола и на тебе и оставам твой покорен брат

Поручик Борис Вазов

Сърдечен поздрав от всички.

Същи“

През 1898 г. Георги Вазов се завръща в България и постъпва на служба в Българската армия. Талантлив военен специалист, генерал Г. Вазов израства като изтъкнат наш пълководец, успешно ръководил шурма на Одринската крепост.

Една негова визитна картичка хвърля светлина върху дарителското му и родолюбиво отношение към сопотското читалище „Искра“. Тя се съхранява във фонда на Къша-музей „Иван Вазов“ — гр. Сопот (инв. № 2542) и съдържа следния текст:

„Полковник Георги Вазов

военен инженер

Командир на 2-ра пионерна дружина

благодари за честитяването по случай новата година и желае успех на читалище „Искра“. В същото време моли да бъде приета и скромната му лепта в полза на читалището — 25 л(ева) ср(ебърни), която изпраща с днешна поща на името на председателя господин Чернев.

5. I. 1902 г.“

Публикуваните тук писма на Иван Вазов и неговото семейство хвърлят нова светлина върху будната родствена среда на народния поет. Те свидетелствуват не само за съществуващите искрени чувства и взаимоотношения във Вазовото семейство, но и допълват издаденото досега епистолярно наследство, свързано с него.

ПОЕЗИЯ НА НОНСЕНСА

(Същност и превод)

СИДЕР ФЛОРИН

1.

Основното значение на думата *НОНСЕНС* според английски тълковни, англо-български и англо-руски речници е „абсурдни или безсмислени думи и мисли, нелепости, глупости“; обаче по-нататък четем, че *НОНСЕНС БУК* е „книга, предназначена да забавлява със своята абсурдност“ (?), и „книга, която съдържа забавни нелепости“ — така е от строго езиковедско и лексиколожко гледище.

Според „Енциклопедия Британика“ *ПОЕЗИЯ НА НОНСЕНСА* са „хумористични или чудновато-своеобразни стихове, които се отличават от други забавни стихотворения с това, че не се поддават на никакво логично или алегорично тълкуване. Макар в тях да се използват често измислени, нищо незначещи думи, те не приличат на безсмислените рими, употребявани от децата при техните игри, понеже в тези думи се долавя известно съдържание.“ Бих дръзнал веднага да възразя на „Енциклопедия Британика“, първо, че и детските „римушки“, „броенки“ и пр. от детския фолклор също спадат към поезията на нонсенса, и, второ, че в много случаи не в самите думи в тесен смисъл „се долавя някакво съдържание“, а цялата синтактична единица благодарение на флексите, афиксите и свързващите служебни думи (предлози, съюзи и пр.) подсказва дадено логично положение, целенасочено действие.

Безспорен е комичният характер на нонсенса. Различни народи възприемат като смешни и забавни разни неща, случки и положения: не говорим ли за френски, английски и друг хумор, а и в една народностна група се открояват местни разлики — у нас има „габровски хумор“, „шопски хумор“ и др.

Интересно е определението на английската поезия на нонсенса, дадено от Анемари Шьоне: „Безсмислицата тук не бива в никой случай да се отъждествява с „отричане на смисъл““. И по-нататък: „Поезията на нонсенса не спада напълно към категорията, която ние в Германия определяме във философско-естетичен смисъл като хумор; от друга страна, тя рязко се отличава от иронията и сатирата, както и от подчертаното остроумие, но и от глупавите нелепости.“¹

Английският поет и литературовед Уолтър де ла Мар (1873—1956), писал между другото и в този жанр, също заявява, че „сатирата и пародията сами по себе си са смъртни врагове на нонсенса“².

Не по-малко интересни са и заключенията на Жаклин Флешър, че „съществуващата или подразбиращата се в нея последователност е това, което отличава безсмислицата от абсурда. Отклоняването ѝ от последователността е пък това, което отличава безсмислицата от смисленото“, и още — „това сливане на въображението с хумора може лесно да обясни факта, че докато във Франция съществуват отделини примери на нонсенса, той не е станал там част от литературната традиция, както в Англия“³.

Може би тъкмо този комизъм заради самия комизъм, без някаква определена отправна точка и насоченост, тази липса на изострен, макар и често пъти скрит подтекст (морализиращ и поучаващ), които сме свикнали да търсим дори и в най-безобидния нашенски виц, да правят поезията на нонсенса по-трудна за възприемане у нас, както е казала това Жаклин Флешър за Франция.

¹ Annemarie Schöne. Humor und Kritik in Lewis Carrolls Nonsense Traummärchen. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1954. XXVIII B. Stuttgart, Max Niemeyer Verlag. S. 102.

² Walter John, de la Mare. Lewis Carroll. From Children and Literature. Views and Reviews. 1973, p. 58.

³ Jacqueline Flescher. The Language of Nonsense in Alice. Yale French Studies, 1970, 128—129, 144.

Това е гротеска зарад самото намерено от автора гротескно съчетание, пълна липса на тенденция, от една страна, и волна, почти безогледна игра с езика в поетичната форма, от друга страна, богато подпомогната от омонимията и омофонията, синонимията и полисемията, а толкова лесно възприеманите от англоговорещите народи изкъчване на произношението и изопачаване на правописа създават неограничени възможности не само за безбройни игро-словизи, но и за изковаване направо на словесни ребуси, включени в мерената и римувана реч.

2.

Корените на нонсенса според всички почти автори, включително и в тълковните речници и енциклопедиите, трябва да се търсят в детския фолклор, запазил се и нараснал отпреди няколко столетия. „Енциклопедия британика“ прави уговорката, че повечето от тези материали са били първоначално съчинявани за забавление на възрастни, че някои са били широко известни балади и песни, като дава за пример „A Frog, he would a-wooing go“ — „Жабокът тръгнал по любов“, появила се за първи път в 1580 г. под заглавието „A Moste Strange Wedding of the Frogge and the Mowse“ — „Крайно странната женитба на Жабока с Мишката“⁴. А един от изследователите на нонсенса, Едмънд Стрейчи, отбелязва в книгата си „Nonsense as Fine Art“ — „Нонсенсът като изящно изкуство“, че зародиши на поезията на нонсенса намираме у шутовете на Шекспир и бихме могли да сметнем тях и техния автор за родоначалници на този жанр⁵.

Колкото за запазването и натрупването на тези стихчета и песнички, пак в „Енциклопедия британика“ намираме доста логичното обяснение, че понеже повечето възрастни, когато забавляват малки деца, се връщат към песничките и стихчетата от своето детство, репертоарът на тези получили общо название „Nursery Rhymes“ — „Стихчета за най-малките“ остава относително непроменен и постоянно се обогатява с нови добавки, които на свой ред остаряват. Някои от тях проникват в печата много рано, така „White Bird Featherless“ — „Бяла птичка без пера“ е известна още от началото на Х век⁶. Тематиката им е доста разнообразна (по основния замисъл) и ще се помъча да я илюстрирам с по някой пример в оригинал и съпоставка или превод на български.

Едни от най-старите стихчета, може би и най-примитивни, са били нещо като припев към игри с bebета, както известното от 1598 г.

Handy, dandy,
Prickly, pandy,
Which hand
Will you have?

което напомня донякъде нашето:

Цапа-цапа куни,
кой ще ги целуне?
— Тази тате, тази мама,
а пък двете двама.

Други са безсмислени „броенки“ в детските игри, които приличат на чувашите се и днес по улиците и детските площадки:

Intery, mintery, cutery corn,
Apple seed and apple thorn,
Wire, brier, limber-lock,

⁴ „Енциклопедия британика“ под заглавието „Nursery Rhymes“.

⁵ Цит. по Анемари Шьоне.

⁶ Oxford Dictionary of Nursery Rhymes edited by Iona and Peter Opie. Oxford, 1958, p. 193. Цит. по Корней Чуковский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т. I. Изд. „Художественная литература“. М., 1965, с. 581.

Five geese in a flock,
Sit and sing by a spring.
O-u-t, and in again.

което пак можем да сравним с:

Ала-бала, портокала,
ластовица, том портица,
талион, талион,
чок-бок, страшен рок.

Разбира се, в горните два случая имаме самоцелен набор от смислени и безсмислени думи със задължителен ритъм и рима; именно затова те не се поддават на превод и може да се съпоставят само с успоредици.

Често срещаме и безобидни стихчета-шеги, като

There was an old woman
Lived under a hill;
And if she's not gone
She lives there still.

Една баба живяла
долу под върха чак
и ако не е умряла,
все там си е пак⁷.

Или стихчета за най-обикновени случки, предадени като нещо забележително, напр. печатаното за първи път в 1725 г.

Little Jack Horner
Sat in a corner,
Eating a Christmas pie;
He put in his thumb
And pulled out a plum,
And said,
"What a big boy am I!"

Джак във ъгъла седеше,
пудинг коледен ядеше.
Изведнъж той вътре бръкна
и със пръстчето измъкна —
що да види! — две стафили. . .
И си каза Джак:
— Ей, че съм голям юнак!

Често в тях се описват най-невероятни положения, както:

Hey diddle-diddle,
The cat and the fiddle,
The cow jumped over the moon,
The little dog laughed
to see such sport,
And the dish ran away
with the spoon.

Люли-люли люлка,
котка свири на цигулка,
кравата прескочи луната,
кучето от смях се запремята,
а паницата
с лъжницата
избягаха в гората.

Или да вземем четиристишието, за което Корней Чуковский пише, че било смятано за старинно още в средата на XIV в.

Three wise men of Gotham
Went to sea in a bowl;
If the bowl had been stronger
My story had been longer.

Мъдри мъже троица
тръгнаха по море в паница;
да беше паницата здрава,
сях още да ви разправа.

В печатната книга този род произведения започват да се появяват все по-често в XVI, XVII и най-вече в XVIII век. Повечето остават анонимни — типична фолклорна характеристика. За много от тях е била написана музика и те са се пели и още се пеят на децата и от децата в Англия и Америка. Най-старата известна изладена песнарка е „Tommy Thumb's Song Book“ — „Песнарка на Палечко“ от 1744 г.⁸

В 1791 г. излизат най-прочутите песнички и приспивни мелодии на старите британски гледачки на деца в книжката „Мелодии на Майката Гъска, или Люлчени сонети“. „Енциклопедия

⁷ Където не е посочен друг преводач, българският текст е на автора на статията.

⁸ „Енциклопедия британика“ под заглавието „Nursery Rhymes“.

дия британика“ смята, че такъв сборник е бил замислен още в 1765 г. и издаден от ирландския поет и писател Оливър Голдсмит (1728—1774); предполага се, че той е бил и автор на някои от стихотворенията. Заглавието вероятно е било заимствувано от книгата на френския писател Шарл Перо (1628—1703) „Contes de ma mère l’oye“ (1697) — „Приказки на майка ми Гъската“.

Своеобразна революция в „официалната“ поезия за деца настъпва в началото на XIX век, когато отделни поети преборват пуританските предразсъдъци, философско-моралистичните увлечения и дидактизма. Така в 1804 г. се появяват „Original Poems for Infant Minds“ — „Оригинални стихове за детски умове“ от „Няколко млади писатели“ („Several Young Persons“), между които са и спечелилите широка известност сестри Ан и Джейн Тейлър. В 1806 г. излиза сборката им „Rhymes for the Nursery“ — „Стихчета за най-малките“ с повтаряната и досега от децата „Twinkle, twinkle, little star“ — „Трепкай, мъничка звездице“; в 1807 г. членът на парламента, ученият, писател и статистик Уилям Роскоу написва изигралите ролиа си и забравени вече „Балът на Пеперудката“ и „Празникът на Скакалепа“; в 1830 г. Сара Дж. Хейл спечелва известност с „Mary Had a Little Lamb“ — „Мери агънце си има“. Но в тази голяма вълна от произведения липсват типичните черти на нонсенса — те са обикновени, чудесни стихотворения за деца и предлагат друга литературоведска тема. Тука ги споменавам само като историческа подробност.

Сборниците на популярните и в по-голямата си част все пак фолклорни детски стихчета и песнички, широко включили и нонсенса, са излизали и излизат в безбройни издания в най-различен обем и подбор под станалите традиционни заглавия „Nursery Rhymes“ — „Стихчета за най-малките“ и „Mother Goose“ — „Приказки на Майката Гъска“ (второто заглавие по-популярно в САЩ).

Официално детският нонсенси влиза в „голямата литература“ в 1846 г. с появяването на „A Book of Nonsense“ — „Книга на безсмислиците“ от естественика, художника и поета Едуард Лир (1812—1888). Това е сборниче в жанра на стихотворения „лимерик“, върху който ще се спра подробно по-нататък. Този сборник е последван от „Nonsense, Songs, Stories, Botany and Alphabets“ — „Безсмислици, песни, приказки, ботаника и азбуки“ (1871), „More Nonsense“ — „Още безсмислици“ (1872) и „Laughable Lyrics“ — „Смешни стихотворения“ (1877).

Вторият автор, затвърдил литературното име на нонсенса, бе Луис Карол (1832—1898, истинското му име е Чарлс Лътуидж Доджсън), в чиито спечелили световна слава книги „Алиса в страната на чудесата“ (1865) и „Алиса в Огледалния свят“ (1871) намираме ярки, класически примери на нонсенса. Стихотворението „Джабъруоки“, влязло в „Алиса в Огледалния свят“, и поемата „На лов за Снарк“ — най-дългото произведение на абсолютния нонсенси — остават и досега ненадминати образци на този жанр.

Лир и Карол пробуждат интерес към нонсенса и намират множество последователи в лицето на видни поети и писатели, напр. като Хилер Белок, написал няколко хумористични сборки за деца с характерни белези на нонсенси⁹.

Детският фолклор, започнал да дава импулс на съвременното творчество, привлича вниманието и на литературни критици и педагози и те го „преоценяват“ в положителен смисъл в светлината на сегашните възгледи върху психологията и духовното развитие на детето.

Значението, което се отдава на този род поезия, личи от широкото включване на нонсенса и в изданията в 1958 г. „Оксфордски речник на стихчета за най-малките“.

Особено внимание отделя на тези произведения изключителният съветски поет, белетрист, лингвист, преводач и апологет на нонсенса в поезията за деца Корней Чуковски. В книгата си „От две до пет“, издържала над двадесет издания и преведена на много езици (на български претърпяла две издания), той му посвещава отделна глава под заглавие „Смислени безсмислици“ („Лепые нелепицы“). В нея, като говори за руския фолклор, Чуковски прибягва до успоредници с английския нонсенси, дава някои историко-библиографски бележки,

⁹ „The Bad Child’s Book of Beasts“ (1896); „More Beasts for Worse Children“ (1897), etc.

диптира отделни стихчета на английски и в свой превод на руски. Интересно е да се спомене, че преводчът на книгата му на немски подменя на едно място руския нонсенс с много типичен и при това на почтена възраст пример от немския фолклор¹⁰.

Друг съветски почитател на английския нонсенс е не по-малко известният прекрасен преводчач Самуил Маршак, превел на руски много анонимни и авторски образци, и то не само от детския фолклор.

Ще си позволя едно отклонение.

Подобни стихчета и песнички има и в нашето народно творчество, но те не са събрани цялостно, за тях е писано твърде малко и те рядко се мяркат в учебниците (читанките) и други книжки за малките. За съжаление дори в 12-томното издание „Българско народно творчество“ (Изд. „Български писател“, 1963) в предговор към последния т. XII от съставителя му Цветан Минков са отделени броени редове на тази тема. Авторът казва: „Децата си съчиняват хумористични и дори натуралистични игри и песни. Детският фолклор се отличава с голяма жизненост и пъстрота и днес. По улиците на села и градове още се чуват късите вгрословни песнички. . .“¹¹

Дадените в сборника материали може да се сметнат само за примери, твърде малобройни за вероятното богатство, битуващо сред народа. Един-два от тези примери използвах вече по-горе за съпоставяне с английските образци. Бих искал да добавя тука и една типична, както е наречена в сборника, „забавалка“ (това, на което Корней Чуковски е дал името „перевъртыш“ — „превъртушка“) с явни характеристики на нонсенса:

Де се е чуло, видяло
гъска подкована,
свинка оседлана
на сватба да ѝ иде¹².

Печалното в случая е твърдението на автора и съставителя, което звучи като изненада, че тези песнички „все още се чуват“. Учудващо е, от друга страна, и твърдението, че „децата си съчиняват“; това е вярно, да, но вероятното е, че в премного случаи тези „гатанки, ладанки, скоропоговорки, зальгалки и забавалки“ са били създавани от възрастните за невръстните им деца и внучета.

Имаме в миналото издадени няколко сбирки като „Дул-ли, ду-ли гайда. Народни песни за деца“ от Райна Кацарова, Асен Разцветников и Пенка Касабова (1947) и „Извор на красота и родолюбие. Фолклорни творби за деца. Песни, приказки и зальгалки“ от Райна Кацарова и Иван Койнаков (1969), които — уви! — са отдавна изчерпани и едва ли се използват, а нови не се издават и детският фолклор вместо да се популяризира с цветни картинни книжки, да звучи в детските домове и забавачници, заглъхва и тъне в забрава. . .

Но това за българския детски фолклор, както казах, е „в скоби“.

3.

За друг извор на английския нонсенс, съвършено необичаен и чудноват за нашата действителност и минало, се смятат безбройните гротескни хумористични надгробни надписи (епитафи), с които изобилствуват китните и тихи гробища на Англия и по-старите кътове на САЩ (Нова Англия). За тях изрично говори споменатият по-горе Едмънд Стрейчи, а и пишещият тези редове преди много години се беше натъкнал на цял сборник такива анекдотични надгробия, за които за съжаление не е запазил библиографски данни. Да се запознаем с два примера:

This spot is the sweetest I've seen in my life
For it raises my flowers and covers my wife.

¹⁰ Kornej Tschukowski. Kinder von 2 bis 5. Übersetzung aus dem Russischen von Dr. Franz Leschnitzer. Der Kinderverlag. Berlin, S. 151.

¹¹ Цит. изд., с. 52.

¹² Пак там, с. 613.

Туй място — не зная тъй хубаво друго :
лежи под цветята тук мойта съпруга.

Beneath this stone, a limp of clay,
Lies Uncle Peter Dan'els,
Who, early in the month of May,
Took off his winter flammels.

Под тази плоча вечен съм
спи чичо ми : след грешна сметка
той в майски ден излезе във
като през лято — без жилетка.

Наред с анонимните епитафи са известни и други от литератори с голямо име, някои писани преди повече от два века. Мога да изброя английските поети и писатели Александър Поуп (1688—1744), Оливър Голдсмит (1728—1774), Уилям Блейк (1757—1827), венчания шотландски поет Робърт Бърнс (1759—1796), американския просветител, държавен деятел и учен Бенджамин Франклин (1706—1790); за пример ще цитирам епитаф от класика Джон Драйдън (1681—1700):

Here lies my wife.
Here let her lie!
Now she's at rest
And so am I.

Жена ми тука спи —
напуснала е нас.
Сега почива тя,
почивам си и аз.

И един „Епитаф за себе си“ от поета и драматурга Джон Гей (1685—1732), чиито басни са издържали 350 издания; този епитаф, по негово желание, е изсечен на гроба му:

Life is jest, and all things show it ;
I thought so once, but now I know it.
Животът с всичко в него празна е шега —
тъй мислех някога, но зная го сега.

4.

Тука се налага още веднъж да напомня, че понятието „поезия на нонсенса“ в много случаи е далече от прякото речниково значение „поезия на безсмислиците“, макар в нея и да се срещат такива елементи. Английският нонсенс се родее по-скоро с лекия хумор.

„Но какво е нонсенсът? — пита де ла Мар. — С какво се различава от веселото, комичното, несериозното, абсурдното, гротескното и от обикновеното празнословие?“ Ала той задава този въпрос, след като вече е казал, че нонсенсът е „непринудено благодушие, неопределима „кръстоска“ на хумора, фантазията и безизкуствената нелогичност“¹³.

Може би поради това съвсем естествено към него започват да причисляват и стари, и нови епиграми по повод и без повод, без лична насоченост — някои бихме могли да наречем просто анекдоти¹⁴, както:

Веднъж пострада много моят брат:
замерили го бяха със домати;
доматът мек е, става на пихтия,
но този бе в консервена кутия.

Или:

— Кой сто книги ти цениш най-вече? —
запитахме веднъж един поет.

¹³ Цит. съч., с. 57 и 58.

¹⁴ Според една от дефинициите анекдотът е „фолклорен жанр, кратък, измислен хумористичен разказ с неочакван край“ (вж. Советский энциклопедический словарь, 1980).

Помисли той и в отговор ни рече:
— Не знам. Аз съм написал само пет.

Едни от тях са анонимни, както току-що цитираните, други са излезли изпод перото на признати майстори.

Така самото понятие някак се разширява и отдалечава от дефиницията на „Енциклопедия британика“ и други речници и под общото заглавие „нонсенс“ срещаме вече и произведения, които у нас биха се сметнали за обикновен хумор или дори за сатира. Такива са и някои от епитафите, както четиристиянието на Робърт Бърнс, озаглавено „На У. М. Греъм“:

— Спри! — викна на Смъртта великият Творец,
когато Уили Греъм мъртъв падна. —
Сега как ще направя нов такъв глупец!
Ти най-добрия ми модел открадна.

Майсторските пародии и нонсенсът на Едуард Лир и Луис Карол действително представляват начало на внушителна поредица от нови произведения в този дух. Както пише съветската преводачка на Карол, съставителка и преводачка на „Антология на английска детска литература“ и др. и авторка на няколко студии на тази тема Н. М. Демурова, „... тези двамата [Лир и Карол] завоюваха сигурно признание за новия ексцентричен жанр. Разбира се, нонсенсът или ексцентриадите спадат към малкия жанр, но това е малък жанр на една голяма литература, който има своя специфика, свой език и закони и е оказал в XIX и XX век чувствително влияние върху писатели на най-различни видове творби.“¹⁵

И ето тук, към споменатия вече Хилер Белок, се присъединяват и добре познатите и на нашия читател Гилбърт К. Честъртън (1874—1936) и Нобеловият лауреат Томас Елиот (1888—1965); нонсенс, епитафи, епиграми и пародии, причислявани вече към нонсенса, пишат Робърт Луи Стивънсън, Ръдиард Киплинг, Юджин Фийлд и много други автори.

Като типичен пример, при това от голям писател, ще цитирам пародията на Гютевия роман „Страданията на младия Вертер“, написана от добре известния у нас Уилям Текери (1811—1863):

Вертер влюбил се в Шарлоте
със душа от страст пиана.
Знаете ли где я зърнал?
Вкъщи бяла сметана.
Тя, уви, била семейна,
Вертер пък — с морал завиден,
та дори за куп рублини
не би сторил жест обиден.

Затова я гледал само
и въздишал без отрада.
Пръснал мозъка си глупав
и накрая спрял да страда.
Щом Шарлоте го видяла
бездиханен под савана,
най-почтено продължила
да развива там сметана.

(Превел Белин Гончар)

5.

Третият извор, може би най-обособеният, е „лимерикът“ — кратки гротески, които като че ли стават още от времето на Лир истински гръбнак на поезията на нонсенса.

Освен това, че у нас е напълно непознат, лимерикът е и най-необичаен за нас вид хумор. Ненаправно белгийският литературен критик Емил Камаертс, написал цяла монография за поезията на нонсенса, казва: „На много чужденци теориите на Айнщайн предлагат по-малко затруднения, отколкото някои лимеричи.“¹⁶

За названието „лимерик“ съществуват няколко предположения. Като че ли най-правдоподобното между тях е, че то произхожда от името на ирландския град Лимерик, по-точно от припева или на войнишка песен от XVIII век, който завършвал с думите „Ще дойдете

¹⁵ Предговор към сборника Topsy-Turvy World. English Humor in Verse. Moscow, Progress Publishers, 1978, p. 20.

¹⁶ Emile Cammaerts. The Poetry of Nonsense. New York, 1926. Цит. по Де ла Мар, с. 63.

ли в Лимерик?“ (според „Енциклопедия Британика“), или от весела трапезна песен с куплети, импровизирани от сътрапезниците именно в духа на нонсенса, завършващи всеки път с този припев (според Оксфордския тълковен речник).

Първата сбирка лимерици се появява в Англия в 1820 г., а самата дума „лимерик“ влиза в тълковните речници едва в 1890 г. Широко признание лимерикът получава чрез споменатите книжици на Едуард Лир (1846 и 1872). За Лир и произведенията му е писано твърде много от авторитетни литературоведи, критици и изследователи, не само англичани, някои вече цитирани по-горе.

Често го наричат „баща на лимерика“, обаче и сам той споменава, че първоначалния подтик е получил от срещнатия от него типичен лимерик в детския фолклор:

There was an old man of Tobago,
Who lived on rice, gruel and sago
Till much to his bliss
His physician said this
“To a leg, sir, of mutton you may go.”

Живял един старец в Тобаго,
ориз дълго ял той и саго,
но рекъл му лекар прочут —
„Ще хапваш и овнешки бут“,
и на стареца станало драго.

Това признание, въпреки че е променил традиционната външна форма на лимерика, като е слял по-късите трети и четвърти ред в един стих с вътрешна рима, т. е. превърнал петостистието в четиристишие, показва, че лимерикът е съществувал и преди и той е само негов продължител, популяризатор — човекът, който го е пренесъл от анонимния фолклор в съвременната му литература и го е узаконил като малка лирическа форма.

Погрешно е и причисляването на лимерика към поезията за деца, щом е бил трапезна или, ако щете, войнишка песен. Вярно е, че самият Лир е писал своите лимерици или поне ги е посветил на деца — на внуците на граф Дерби, както е вярно, че много от тях подхождат за деца, но и доста други съвсем не са били предназначени за малките.

Следва да отбележим, че докато нонсенсът се среща във всевъзможни форми, размери и ритми — от двустийния до баладични и други многострофни стихотворения, дори поеми („На лов за Снарк“ от Луис Карол, „Макавити, тайнственият котарак“ от Томас Елиот, баладите на Г. К. Честъртън), единствено лимерикът (който е една от основните му разновидности) е канонически скован в строго определени рамки: той е петостийше, което се римува *аабба* или, както го е променил Лир, четиристишие, в което първият, вторият и четвъртият стих имат еднаква рима, а третият друга вътрешна; прието е да се смята, че първият, вторият и петият стих са в тристъпен анапест (VV \bar{v}), а третият и четвъртият в двустъпен (у Лир съответно първият, вторият и четвъртият са тристъпни, а третият четиристъпен с цезура след втората стъпка).

Строго установено е — с някои изключения в най-новите лимерици — и съдържанието на всеки стих. Почти аксиоматично е всеки лимерик да започва с формулата, че имало или живял еди-какъв си (млад, стар и под.) човек (мъж, жена, младеж, девойка) еди-къде си — споменава се някакво населено място, което диктува римата в първия, втория и последния стих. Във втория стих се споменава дадена характеристика или странност на действащото лице. В третия и четвъртия (у Лир в третия) се описва абсурдното, фантастичното или невъзможното в обстановката, в поведението на действащото лице или в настъпилото събитие. В петия (у Лир в четвъртия) стих се дава оценъчно повторение на първия.

И тъй, имаме задължителна форма — ритъм, размер, схема на римуването, строеж на петостистието (у Лир четиристишието) и установено съдържание на всеки отделен стих — както и устойчиви форми на изказа.

Популярността на лимерика расте и стига своя апогей в началото на XX век. Лимерици пишат освен споменатите досега и други, съвсем „сериозни“ автори (напр. Голсуърти). Спи-

сания уреждат конкурси за написването на лимерици. В тях все повече се срещат игрословици, скоропоговорки, използват се аномалиите на английския правопис и произношение, съзвучието не само на отделни думи, но и на словосъчетания, думи с изопачено произношение за създаване на комично римуване, появяват се и лимерици епиграми или във формата на лимерика се влага дори по-сериозно съдържание.

Ето един пример на лимерик скоропоговорка от Каролин Уелс:

A tutor who taught on the flute
Tried to teach two tooters to toot.
Said the two to the tutor,
"Is it harder to toot, or
To tutor two tooters to toot?"

в който авторката си играе с думите *toot* — *свирукам*, *tooter* — *свирач*, *tutor* — *частен учител* или *давам частни уроци*, *two* — *две* и предлога *to*, съзвучието *toot or с tutor*.

Още по-забавен и абсолютно непреводим, освен с дълго и прозаично обяснение, загубил целия си хумор, е лимерикът игрословица от същата авторка:

A canner, exceedingly canny,
One morning remarked to his granny,
"A canner can can
Anything that he can,
But a canner can't can a can, can he?"

(„Извънредно духовит майстор на консерви една сутрин рекъл на баба си: „Един майстор на консерви може да консервира всичко, каквото може. Но майстор на консерви не може да консервира консервна кутя, нали?“).

Както навсякъде, за всеки вид изкуство, когато то спечели почва и почитатели, неизбежно се появяват и подражатели. Съзрели в нонсенса нещо ново, привличащо читателя, някои бързат да се приобщят към „модата“ и в редица творби сурогати на нонсенса ни поднасят самоцелно контаминирана лексика, граматически и други отклонения от литературния език — нещо комично наглед и на звук, но без особено вътрешно съдържание, и то вече е фалшифика на нонсенса.

6.

Когато говорим за по-особени по своя характер чужди или малко познати в нашата литература стихотворни жанрове, напълно естествено възниква и въпросът за превеждането им.

Отдавна установена е истината, че при превеждане на поезия твърде често не може да се избегнат известни жертви по отношение било на формата, било на съдържанието, може би и на двете, а се налагат и някои отстъпления от оригинала. Въпросът е кога и колко ще се „обеднят“ или „обезцветят“ стиховете от фактурата на чуждия за тях език.

Тука думата не е за толкова различна поезия, да речем, както съвсем далечните за нас произведения на китайски и японски поети, нито за такива сложни форми като древните арабски мусадас. Въпреки това и при нонсенса преводачът среща едни или други трудности, които може да доведат до спорни положения.

Да започнем с абсолютния нонсенс като относително най-редкия от подвидовете, за да разчитим пътя към по-общите типове.

Под „абсолютен нонсенс“ ще разбираме, първо, стихотворения със спорадично употребени отделни нищо значещи думи или набор от измислени думи, размесени с пълнозначни и свързани със спомагателни глаголи и службни думи (предлози, съюзи и пр.), но подредени безразборно, само с оглед на напевното им ритмично звучене. Обикновено това са „броенки“ на децата при техните игри, както даденото по-горе „intery, mintery“, толкова близко, че не е изключено да е и родствено с нашето „тинтири-минтири“ (обяснено в тритомията ни толкова речник като „празни, глупави приказки“), или, да кажем —

Beny, weeny, winey, w6,
Where do all the Frenchmen go. . .

както и безсмислено наредени смислени думи (а понякога и само звукоподражания¹⁷ и други подобни от детските „забавалки“ и бабешки баяния и заклинания.

Те естествено не се поддават на превеждане и трябва да се заместват функционално, т. е. за тях преводачът трябва просто да „съчини“ аналози, които все пак да не звучат направо като българското „Ой гдия Ванчо, наш капитанчо“.

В тази категория на абсолютния нонсенс, макар и рядко, срещаме цели художествени произведения, съставени почти изцяло от „съчинени“ думи (разбира се, свързани с редовни спомагателни глаголи и служебни думи), в които се *чувствува* действие, динамика, логическа връзка, кодирани от автора, и които всеки читател трябва да тълкува по своему, според възможностите на своята фантазия.

Говорейки за „съчинени“ думи (не зная дали им приляга научното название „неологизми“), известно е например, че и двадесет години след написването на поемата „На лов за Снарк“ Луис Карол твърдял, че не знаел какво всъщност е бил Снарк, че той не бил нещо повече от измислица, нонсенс. Обаче в много такива „съчинени“ думи, както вече казах, все пак се долавя вложено от автора някакво значение — те започват да се употребяват от читатели, пробиват си път в книгите на други писатели, влизат в говоримия език, а понякога и в речниците, както същия този Снарк намираме в Оксфордския тълковен речник, но вече като нарицателно — с малка буква, обяснен „фантастично животно с трудно определями характеристики и скрити качества [от „На лов за Снарк“ на Луис Карол]“; или думата *galumph* в същия речник с тълкуването „ходя наперено“, със забележката, „съчинена от Л. Карол вероятно от *gallop* и *triumph*“. Такива „нови“ думи у Луис Карол, а още повече у Едуард Лир не са една или две — те се налагат дотолкова, че за тях се пишат отделни научни трудове. Големият английски лексикограф и етимолог Ерик Партридж заявява: „Едуард Лир заслужава за хумористичното си изопачаване на стандартни английски думи толкова благодарност, колкото и за своите неологизми.“¹⁸

Ето тези кодирани думи и цели изрази е принуден да „декодира“, да разбере по своему и преводачът (ако не намери някакъв коментар). Но той е длъжен и да го предаде някак всичко това на своя език — длъжен е да го кодира отново, обаче в рамките на българската морфология (поне формално) и синтаксис, та думите да имат външен български облик: да имат български афикси, глаголни окончания, член и да стоят в съответен синтактичен ред. Така съставеният „превод“ трябва също да подсказва някакъв скрит смисъл, отговарящ на намерението на автора да има в него действие, динамика, които и читателят да може някак да възприеме. Но преводачът трябва да запази и ритъма, размера, схемата на римата и пр.

Като най-ярък познат досега пример ще посоча най-прочутата подобна творба — поемата „Джабъруоки“ от Луис Карол, включена от него в „Алиса в Огледалния свят“, преведена на български от Стефан Гечев, от която ще цитирам първата строфа:

'Twas brillling and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe :
All mimsy were the borogroves,
And the mome raths outgrabe.

Бе гладне и честлинните комбурси
търкаляха се и се срещаха във плитите ;
съвсем окласни бяха тук шурпите
и отма равапатваха прасурси.

Въпреки че е удължил размера от четиристъпен на пет- и шестостъпен ямб, а също и променил схемата на римата от *абав* на *абба*, преводачът като че ли до голяма степен е постигнал търсения ефект.

¹⁷ Вж. С. Влахов и С. Флорин. Непереводимое в переводе. М., Ч. II, гл. 4. ИМО, 1980.

¹⁸ Eric Partridge. The Nonsense Words of Edward Lear and Lewis Carroll.—In: Here, There and Everywhere, London, 1950, 162—188. Цит. по Н. М. Демурова, 14—15.

Тука можем да преминем към по-обикновения, да го наречем „естествен“ или „всекидневен“ вонсенс, в който превес имат не чудатите и непонятни думи, а чудатите и невероятни или пък веоачаквано прости обстоятелства и случки.

За начало ще се върнем към едно малко принципно положение в детския фолклор, в „смислените безсмислици“ или „превъртушките“ и превеждането им — въпрос, с който ще се сблъскаме още веднъж при лимерика.

Този въпрос е кое в съдържанието на тези стихчета е по-важно — точният дословен превод на поставяните в антиномия елементи или самата антиномия, при което елементите може да бъдат променени: дали „I met a pig without a wig“ трябва непременно да бъде „срещнах прасенце без перука“ и не може да стане „видях прасенце без палтене“? И ми се струва, че тъкмо в тези небивалици преводачът може да си позволи малко по-голяма свобода. При някои от тях се налагат отклонения и в съдържанието, и във формата. Може би ще е по-добре това да се покаже без излишни разсъждения дори с по два различни превода.

The man in the wilderness asked me
How many strawberries grew in the sea.
I answered him as I thought good,
As many as red herrings in the wood.

Пита ме вчера човек от гората
колко ли ягоди зреят в реката.
Отвърнах му много добре, общо взето:
колкото риби летят по небето.

(Превела Огняна Иванова)

One fine October morning
In September, last July,
The moon lay thick upon the ground,
The snow shone in the sky.
The flowers were singing gaily
And the birds were in full bloom.
I went down to the cellar
To sweep the upstairs room.

В едно чудесно лятно утро
през януари — лани беше —
звездите зрееха в полето,
снегът на припек ромолеше.
Цъфтяха птиците щастливи
и чикчирикаха цветята.
Реших да измета мазето —
през покрива полях го с вятър.

(Превела Огняна Иванова)

Веднъж в октомври, вечер,
през август, в майски ден
луната се печеше
на огън замразен.
Във хор цветята пяха,
а птичките цъфтяха.
Излязох аз на двора
да помета тавана горе.

(Преводът мой — С. Ф.)

От друга страна, за много от тях се намират успоредици в повечето езици, т. е. стихчета, изградени върху същия принцип, сходни по общия замисъл: въвеждане на комично-нелепото, което да предизвиква спонтанен протест и да затвърдява логичното мислене (според К. Чуковский). В този план по какво се различава например английското „I'll saddle my sock and I'll bridle my hel“ („Ще си оседлая петела, ще сложа юзда на кокошката“) от нашето българско „гъска подкована, свинка оседлана“?

Превеждането на всичко друго — детски фолклор, епитафи, епиграми (с известни изключения за лимерика), в общи черти не се отличава с нещо по-особено от превода на поезия изобщо. Но, както и винаги, всяко „изобщо“ крие в себе си и по-малко или повече частности,

Една от тези частности е запазването на въшната форма — споменаваните вече толкова пъти стъпка, размер и схема на римата — и разликата в дължината на думата между английския и българския език. Това е съображение, което често налага на преводача отклонения от „буквата на закона“, защото една от предпоставките за запазване формата на първообраза е възможността да вместиш в нея съдържанието, вложено от автора.

8.

Проучванията показват, че в стихотворен откъс от хиляда думи в английския език средно 705 са едносрични и безсрични¹⁹. Но в английските хиляда думи едносричните съществителни и глаголи (ядката на изречението) са 218, а предлозите и съюзите („спойката“) само 41. В българския език едносрични и безсрични са 382, или с повече от 50% по-малко, от тях съществителни и глаголи са само 148, а съюзите и предлозите са 197²⁰. Стихотворението в превода трябва да съдържа (теоретически) толкова срички, колкото и в оригинала, следователно колкото по-малка е формата, толкова по-често се налагат жертви и загуби в едни от стиховете и — колкото и да е парадоксално — подпълнки (добавки) в други.

Произведенията на нонсенса принадлежат предимно към малките форми. Много от детските стихчета и повечето епитафи, епиграми и всичките лимерици се състоят от по една строфа, не по-дълга от шест стиха, и при превеждането им разликата в съотношението на малкосричните значещи и служебни думи в двата езика се усеща особено рязко. Тя лишава преводача от свободата да прибегва до компенсации и/или субституции, налага разни съкращения и го кара да променя размера, а понякога дори и стъпката. При лимерика с неговото разпределение на съдържанието в петте стиха, устойчивия размер и схема на римуването превеждането става особено трудно и по неволя довежда до по-съществени промени.

Тука трябва донякъде да се възрази на твърденията на най-различни автори за дължителния ритъм и размер на лимерика, толкова повече, че при запазването на началната формула „There was. . .“ в първата стъпка има само една неударена сричка и тя се превръща от анапест в ямб, а това често се пренася и във втория и последния стих; в твърде много случаи на края на първия, втория и последния стих има добавъчна неударена сричка, а се срещат и разни други ритмични отклонения във всички стихове. Една проверка на двеста лимерика даде следните резултати за ритмическия им строеж

VV-/VV-/VV-//	(правилен ритъм)	— 9
V-/VV-/VV-//		— 98
V-/VV-/VV-/V//		— 74
V-/VV-/VV-/V-//		— 6
VV-/VV-/VV-/VV//		— 6
VV-/VV-/VV-/V//		— 5
-/VV-/VV-/VV//		— 2

Оттука личи, че по-малко от 5% започват с установения ритъм (тристъпен анапест), като нерядко разните неправилности се повтарят и в другите римувани с него стихове. Отклонения се срещат и в късите трети и четвърти (съответно у Лир трети) стих. Това до известна степен развързва ръцете на преводача, позволява му и той да не се придържа сякаш до традиционно установения ритъм.

Само така, с твърде малко изключения, му се налага да промени топонима в края на първия стих заради намирането на тройната рима. Става нужда да прибегне и до някои други

¹⁹ Безсрични за английския език ще смятаме контракциите като 'll (shall, will), 'd (had, would), 've (have) и пр., а за българския език — предлозите „а“, „с“ и под.

²⁰ По-подробно вж. Сидер Флорин. Средната дължина на българската дума. — Български език, 1979, кн. 4, 317—320; Сидер Флорин. Дължината на думата в английския, немския, руския и българския език. — Съпоставително езикознание, 1981, кн. 2, 12—30.

промени, та да може да запази основния комизъм, гротеския характер и пр. на описваното положение, без да надхвърли позволената мярка.

Ще се опитам да покажа всичко това, като разгледам забавния лимерик

There was a young lady of Lynn,	V ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ //
Who was so uncommonly thin	V ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ //
That when she essayed	V ⁻ /VV ⁻ //
To drink lemonade,	V ⁻ /VV ⁻ //
She slipped through the straw and fell in.	V ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ //

Подстрочен превод: Имало млада дама от Лин (град в Англия), която била тъй необичайно слаба, че когато се опитала да пие лимонада, подхлъзнала се през сламката и паднала вътре.

Превод на български (преводът мой — С. Ф.):

Една дама от Усти на Лаба	VV ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ //
е била удивително слаба ;	VV ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ //
лимонада да пие тя дръзна	VV ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ /V//
и през сламката вътре се хлъзна,	VV ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ /V//
тази дама от Усти на Лаба.	VV ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ //

Превод на руски (М. Радкина):

Владелица виллы в Салониках	V ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ /V//
Была удивительно тоненькой ;	V ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ /V//
Захотела в прохладу	VV ⁻ /VV ⁻ /V//
Испить лимонаду	V ⁻ /VV ⁻ /V//
И упала в бокал сквозь соломинку.	VV ⁻ /VV ⁻ /VV ⁻ /V//

В опитите за превеждането му на български и руски можем да отбележим следното:

1. Оригиналният ритмически не отговаря на традицията: и петте стиха започват с ямб вместо с анапест, т. е. в лимерика има пет срички по-малко от установената схема (34 вместо 39). В заключителния пети стих няма традиционното повторение на първия.

2. В българския превод в петте стиха има по една неударена сричка повече, а в третия и четвъртия освен това и още по една стълка повече, т. е. с по три срички повече.

3. В руския превод първият, вторият и четвъртият стих започват с ямб вместо с анапест; в първия, втория и петия има по две добавъчни неударени срички; в третия и четвъртия има по една добавъчна неударена сричка, но в заключителния пети стих се предава точно съответното съдържание на оригинала. В първия, втория и петия стих няма рима, а само асонанс; точна рима има само в третия и четвъртия стих.

4. За да запази избраната от нея ритмична схема, руската преводачка се е видяла принудена да замени „една млада дама“ със „собственица на вила“ и да добави думата „бокал“ (чаша). Българският преводач, също по ритмични съображения, е пропуснал „млада“ и „тъй“, но с удължаването на третия и четвъртия стих е събрал в тях съдържанието така, че в петия стих е могъл да повтори, както е по правило, съдържанието на първия.

5. При търсенето на тройната рима руската преводачка е изпратила младата дама от Източна Англия в Гърция, а българският преводач — в Чехословакия.

6. Що се отнася до влиянието на дължината на думата в трите езика, то проличава от следната таблица:

Език	Думи	Срички
Английски	27	34
Български	27	50
Руски	18	44

Тази чисто анатомична „дисекция“, разбира се, няма нищо общо с творческото начало и няма да се хареса на повечето поети, но може би ще покаже защо, кога, в какво и как се отклонява преводачът от превеждания оригинал.

С подобни затруднения се сблъсква вероятно преводачът на кой да е език. Една проверка на двадесет и пет лимерика, преведени на руски от М. Редкина, О. Астафиева и др., потвърди още веднъж тази теза — във всичките имаше едни или други от посочените ритмични отклонения и други промени и само в три от тях на преводача се бе удало да запази топонима от оригинала.

Но да видим и няколко други опита за превеждане на лимерици на български.

Първо два, в които може би по чиста случайност, сполучливо или не, са се запазили максимално и формата, и съдържанието на оригинала, с изключение на географското название:

There was a young man of Bengal,
Who went to a fancy-dress ball ;
He went just for fun
Dressed up as a bun,
But a dog ate him up in the hall.

Младеж своенрав от Непал
маскиран отишъл на бал —
не във вид на човек,
а във вид на геврек.
Но някакъв пес го изял.

(Прев. Белин Тончев)

There was an Old Man of Pekin,
Who sat on the point of a pin.
He jumped up in pain,
Then sat down again,
That silly Old Man of Pekin.

Живял един старец в Дижон,
който седнал веднъж връз пирон,
но подскочил със вик
и . . . пак седнал след миг,
този стар идиот от Дижон.

(Преводът мой — С. Ф.)

Ето два други лимерика с по два различни превода:

There was a young lady of Niger,
Who smiled as she rode on a tiger.
They returned from the ride
With the lady inside —
And the smile on the face of the tiger.

(Cosmo Monkhouse)

Девойка безстрашна край Тибър
усмихната яздеше тигър.
Но настъпи промяна —
тя вътре остана,
а усмихна се нейният тигър.

(Прев. Белин Тончев)

Девойка, с усмивка, край Нигер
препускала волно на тигър.
На връщане, вместо да яха,
на него била тя в стомаха —
усмихнат бил нейният тигър.

(Преводът мой — С. Ф.)

As a beauty I'm not a great star,
There are others more handsome by far,
But my face, I don't mind it,
Because I'm behind it —
'Tis the folks in the front that I jar.

(Anthony Ewer)

С красотата си не заслепявам
и не хващам окото, признавам.
Но макар в този вид,
зад него съм скрит,
и чуждия поглед смущавам.

(Прев. Белин Тончев)

С красота аз не съм надарен —
и с по-хубав лик има от мен, —
но си казвам без яд :
„Че нали съм отзад —
да му мисли тоз, кой е пред мен!“

(Преводът мой — С. Ф.)

И сполучлив превод на един ексцентричен лимерик от неизвестен автор:

There was a young man of Japan,
Who wrote verse that never would scan.

When they said, "But the thing
Doesn't go with the swing."
He said, "Yes, but I always like to get
as many words into the last line
as I possibly can."

Живее на нос Ерланет
един неразбран млад поет.

Когато го питам:
Защо няма ритъм?

Той отвръща : Аз винаги гледам да вкарам
колкото може повече думи

в последния ред.

(Прев. Белин Точев)

И все пак въпреки възприетия от нас принцип за преводимостта, съвсем независимо от тесните рамки на обичайната краткост на формата не само на лимерика, но и на повечето други видове нонсенс извън възможностите на преводача освен разгледаните по-горе игрословни и скоропоговорки остават извънредно колоритните, типични за английския език характеристики омонимия, омофония, внасящото допълнителна комичност преиначаване на произношението, всевъзможната игра с правописа за постигане на зрителино-слухови изненади, „прозрачните“ или неразгадаемите „съчинени“ думи и неологизмите. Посочването на отделни примери би отнело твърде много място, понеже те всички биха изисквали пространни обяснения.

Обаче при изковаването на „съчинени“ или контаминирани думи трябва да се мисли не само за звуковия или графичен ефект, а и доколко ще може читателят на превода да схване вложеното в тях съдържание поне в дадения контекст. Случва се за сметка на някоя рядка сполука (българският език не е много податлив за този тип неологизми или пък ние не сме свикнали с такава словесна игра) преводачът в подражателското си увлечение да превърне цялото в пародия — смешна, да, но твърде далечна от „изящното изкуство“, както нарича нонсенса Едмънд Стрейчи. А когато непретенциозното съдържание се лиши от „солта“, тази добавъчна подправка към шегата, и се оголи или пък се предаде само формално, или — още по-лошо — остане непонятно без допълнително тълкуване, такъв превод ще бъде празен набор от думи, една истинска „галиматия“.

Изводът от всичко казано досега е, че при превеждането на този тъй малко познат у нас жанр, с който съвсем не е излишно да се запознаем, тази „поезия на безсмислиците“ в много случаи, обратно на установения канон, преводачът трябва да съумее да предаде (по-добре ще е да кажем — да запази) на първо място именно „безсмисленото“ (в кавички!), гротескното, парадоксалното и невероятното, но с рационалното зърно в ирационалната му поне наглед обвивка, като пожертвува едни или други подробности, дори отделни образи, и да потърси компенсации, обобщения, трансформации и пр., за да втисне в дадената рамка същото, макар и поизстискано съдържание.

Ала този непривичен за нас характер на хумора в нонсенса понякога придава на превода, особено на лимерика, дори и при отделни сполуки известна нотка на принуденост, сякаш превеждането го лишава от неговата с нищо незадължаваща свобода, от устрема към комичното без подтекст, от предназначението му с крайно нелогичните или, обратното, неочакваното простите ситуации да поднесе само смешната страна на безсмислицата, без философска или друга тенденция.

КРАСОТАТА КАТО СЪПРОТИВА. РИЛКЕ ЗА ИЗКУСТВОТО

БИСЕРКА РАЧЕВА

В последните си дни, неизлечимо болен от левкемия, Рилке, според спомените на съвременниците си, опоегизирал и самата си смърт. Така се родила легендата, че убождането от роза, подарена от неговата любима, причинило фаталния край. Поетът се опитал да превърне неизбежния изход в символ на своя живот, подчинен на търсене на изцялото. Потърсил може би последно потвърждение на вярата си, че красотата е единственото спасение за човека, бряг и броня за преходността. Погрижил се да не остави съмнение в идеята, върху която се гради естетическият му свят.

Легендата за красивата смърт задълго определя представата за личността и твореца Рилке, чак до 40-те години на XX в. укрепва славата му на чист художник на словото и естет. Но среща и съпротива — част от общата девалвация на естетизма. В изповедната си книга „Не прощавам никому“ (1980) Клер Гол, писателка и близка приятелка на Рилке, упреква позицията му на „непричастен наблюдател“, лишаваща го от способността да „съпреживее проблемите на своята епоха и да се обяви за или против тази индустриална, военна Германия“. Осъдително ѝ се струва един голям поет да се държи встрани от социално-политическите вълнения на своето време, да бъде проповедник на красотата и да си затваря очите за мизерията. Един друг писател записва в работния си дневник ироничната фраза: „*Рилке* — или за развитието на вкуса за сметка на апетита“. Изкусително ще е да тръгнем по следите на предположението, че нейният автор, Бертолт Брехт, е един разочарован читател (почитател?) на Рилке. Полярните естетически възгледи на двамата биха открили проблемното ядро на епохата. Позицията на борбена причастност към света, търсеща да въвлече читателя в проблемите и противоречията на XX в., и късноромантичното съзерцание, дирецо в изкуството лек за накурнената непотворимост и цялостност на личността, са парадоксално сравними в тяхното усилие да възкресят естетическата вяра, че изкуството може да спаси света, че то е „средство, а не цел“. Сравним е опитът да се докаже правото на съществуване на изкуството, да се превърне самото то в орган на живота посредством един използващ се, непоняен, разпокъсан свят. С други думи — да се възстанови прекъснатият мост между живот и изкуство, без който техният разрыв заплашва да се превърне в непреодолима пропад. Но може би подобно твърдение е пресилено, дори неуместно за Рилке — творец, съзнателно отлъчен от „стъгдата на времето“, обграден с ореола на самотен и смирен търсач на духовното, непреходното, безвременното?

Рилке не е единственият творец на XX в., оставил на съвременниците си представата за самото възпълнение на чисто духовния човек. По-старите литературни истории го успоредяват със Стефан Георге, а по-новите го споменават редом с Пол Валери. Но едно сравнение би могло да уточни представите ни. *Pièces sur L'art* на Валери са посветени преди всичко на проблеми на поетичната техника; онова, което той се стреми да улови в изкуството, е самото мислене, дейността на творческото съзнание в различни негови състояния. В Рилкевите съждения за изкуството, мозаечно пръснати в писмата и критическите му бележки, поетическата техника не заема централно място, дейността на творческото съзнание не е основен обект на наблюдение. Техният принципен въпрос е въпросът за мястото и мисията на твореца в модерния свят, в отчуждаващите, враждебни на творчеството условия на времето. Както и в собствените

си поетически творби, Рилке търси в размислите си върху изобразителното изкуство, литературата и творчеството образец за усвояване и надмогване на света, начин за решаване не толкова на чисто естетически, колкото на мирогледни, екзистенциални и дори политически проблеми на епохата. Това го сродява с европейските художествени търсения в началото на века не по-малко, отколкото подчертаваната от него позиция на естет-аутсайдер. В цялото си развитие на поет и мислител Рилке върви по своеобразен път и далеч не във всичко остава верен на тази позиция.

... Ти долавяш, че не искам наука... не искам повече да бъда отлъчен, да бъда някой, който не може да чете дълбоката истина на своето време... , пленник, изпълнен с предчувствия за всичко. Не искам да изучавам история на изкуството и изобщо история, нито същността на философските системи — искам няколко големи и прости истини, от които се нуждаят всички... О, нека не слушам повече за познания, дисциплини, за които съм сигурен, че са думи за думите, свъщания за свъщанията, нека чуя нещо истинско, ново, но поражащо в душата ми, осенена от прозрение, мосто „да“ — тогава не бих и забелязвал негодните условия във или спокойно бих ги понасял в името на по-важното.“

Това признание, записано през 1913 г. в писмо на Рилке до Лу Андре-Саломе, съдържа отправното съждение за изясняване на неговия „проблем на живота“. Породено от първия и разтърсващ допир с големия модерен град (Париж), то допълва и осветлява две по-ранни мисли (в писма от 1902 и 1906 г.). Едната оправдава философията на индивидуализма — личността на твореца в „днешна Германия“ е застрашена от „явната и премълчана враждебност“ и поради това търси „опора и доверие единствено в себе си“. Другата сякаш я опровергава — „враждебното“ се крие не в живота, а в самия творец, в самия човек.

Проследим ли отделните й звена, веригата на мисълта разкрива приблизително следното съждение: творческото Аз е единствената надеждна опора на личността, но затварянето в себе си представлява опасност за самата личност. Изходът от това противоречие е търсенето на нов път, който ще изведе твореца от неговото пленничество — в неизпробваните полета на изкуството и човешкия опит, отвъд рационалното познание. Проблемът е как да се съхрани „същинското“ в личността, нейната индивидуалност и как при това да се преодолее пленничеството.

Този изначален за Рилке проблем го отдалечава от артистичния аристократизъм в немско-езицината литература от началото на века. С нея го сродяват съмнението в полезността и пригодността на изкуството в модерния свят, болезненото съзнание, че в него творчеството отличава и отлъчва твореца от общността. Но му липсва високомерното убеждение на естетизма, че „изкуството не е нито за гладни stomasi, нито за затлъстели души“ (Стефан Георге). Нещо повече, Рилке не приема доброволната изолация в своето Аз, за него пътят към изкуството означава разчупване на самозатварянето. Това виждане запълва пропастта между изкуство и живот.

Не една фраза на Рилке е проникната от съзнанието за неизбежната и непреодолима, но необходима самота на твореца. Разкриват ни го още първите редове на студията за Роден (1902—1907): „Рилке беше самотен преди славата си.“ Обличат го в митологична форма прочествата от ранния „Флорентински дневник“ (1898), напомнящи по своя стил и призивна категоричност „Заратустра“. Изкуството като „средство на единици, на самотници да осъществят себе си“ е и последното прозрение в „Завещанието“ (1921). В това свъщане се оглеждат психологическите и социално-мирогледните затруднения, пред които се изправя творецът от началото на века. То е израз на вътрешна съпротива, превръщане на непреодолимото в добродетел. Ада то включва и порив към общността — чрез художественния резултат на творческото уединение, чрез творбата на изкуството. Тя според разбирането на Рилке е или трябва да бъде орган на съприкосновяването, обединяването на хората. По-определен израз тази идея намира в опитите му върху теорията на драмата. Тя се набелязва още в първите мисли по тази тема (в романа „Записките на Малте Лауридс Бриге“) и е доразвита в „Бележки върху мелодията на нещата“ (1898) и „Ценността на монолога“ (1898). Есето за Метерлинк (1902) вече дава в завършен вид представата, че скритата, същинската, по-далечната цел на драмата са „мостовете“, „опасните скокове от остров към остров“, водещи към континента на общността. Рилке отхвърля представата за Метерлинк като „създател на интимния театър и

поет на тесния кръг“ и я заменя с убеждението за първенството му в създаването на обединяващо хората изкуство.

Не изпада ли тук Рилке в противоречие със своето собствено (споделяно от редица съвременни нему автори) съмнение в осъществимостта на връзката между творец и публика? Във „Флорентински дневник“ той провъзгласява независимостта на творчеството от прищевките на публиката и делника, свободата му спрямо целия останал живот. „Малте“ дори съдържа демонстративно отрицание на общуването, определящо романа и превръщащо го в средство за самоанализ и себепознание. Но противоречието е привидно. Ако обединяването е цел на модерната драма, то пътят към целта задължително минава през себевглъбяването. Същинската връзка, която трябва да осъществи художествената творба между хората, е мислима единствено отвъд „предния план“ — в овладяването на вътрешния живот, в проникването до същинската драма на живота, разкриваща се тогава, когато се вгълбим в себе си и отхвърлим външното, измамната привидност.

Така отхвърлянето на съобразяването с вкуса на потребителски настроената публика и аксиологизирането на изкуството като средства за общуване вървят ръка за ръка. Тъкмо тази парадоксалност на художественото творчество е и неговият шанс за осъществяване. Само като проникне зад „мимикрията“ на непонятната, обръквата и преобладаваща същността видимост и се добере до духовната същност на човека, то може да я съхрани.

Обемистата, грижливо поддържана кореспонденция на Рилке нерядко изпълнява ролята на успореден етюд — предчувствие, допълнение или повторение — към художествените му творби. Сама по себе си и със своето съдържание тя отразява същата илея. Макар навсякъде да изтъква нуждата си от уединение и да се оплаква от нарастващата си кореспонденция, Рилке рядко я прекъсва. А в „Писма до една млада жена“ пише, че бил от хората, които „все още смятат писмото за средство за общуване, едно от най-хубавите и най-плодоносните“. Тази мисъл подчинява на своеобразната си диалектика, според която общуването е търсене на родство между хората чрез по-дълбоко вникване в себе си, в духовната природа. Превръща писмото в инструмент за вгълбяване, за вникване в незримите устои на духовното. С това можем да си обясним субективността на преценките му за чудното творчество. Нерядко Рилке налага върху него своята призма на мислене, вписва го в руслото на собствените си терзания и нерешени загадки на живота и изкуството. Тълкуването на Сезан е проникнато от порива за превръщане на изкуството в начин на съществуване, в съзидание, стигащо отвъд предела на постижимото. „Писма до един млад поет“ възникват по повод молбата на австрийския офицер Франц Ксавер Капус към Рилке да сподели мнението си за неговите поетически опити, но от оценка на начеващ поет прерастват в откровена изповед на светогледно-естетическата вяра на автора си.

Мислите, изложени в тях, представляват обобщение на човешкото битие във враждебния модерен свят. Техният основен патос е задължителното откриване на път към духовното, потапянето на твореца в себе си. Повелята за самовгълбяване се поражда от осъзнаването на неистинността на този свят и гибелната загуба на човешката неповторимост и самостойност в него. Художествен образ на тази загуба предлага между другото и мотивът за лицето, маската и предрешаването в романа „Малте“. Творчеството се осъзнава не просто като втора, а като същинска природа на човека. Защото единствено в творческото съзидание е възможно да се съхрани „лицето“ и да се отхвърли „маската“, да се преодолее видимостта и да се защити незримото. С други думи — да се надмогне действителността, гнетяща духовността. Но за Рилке снемането на потиснеността не означава, както за романтиците, бягство от света на реалното в света на фантазното. То предполага и налага парадоксално приемането на живота „такъв, какъвто е“, т. е. мимикриращ, смътен и суетен. Разбира се, това е само отправната точка. Приемайки съществуването си каквото е, човек „опипва... стените на ужасния си затвор“, за да се доближи до своята същност — „неописуемия страх от престоя си в него“.

Това състояние — страх и страдание на модерния човек — Рилке възприема като болестно. Но страх и страдание са понятия с двойствена същност — те са източник на неволи и условие за съществуването, първична даденост. Те представят крайната точка на болестта и началната точка на изцелението. Защото и за Рилке, както преди него за Ницше, болестта е

средство, което разкрепостява духовния организъм, помага му да се отърси от самото състояние на страдание и страх. И тъкмо поради това тя го принуждава да поеме, не да отхвърли бремето на съществуването. Като за сметка на това обещава изкусителяното преображение на твореца в пазител на живота с всички негови ценности.

Съзидателното поемане на бремето повелява безпристрастно вглеждане в целия зрим свят, във всяко живо същество и дори във всяка вещ. Самата вещ се превръща в нетленен преносител на живот. Тя обединява в себе си всичко, което човекът е загубил, забравил или не може да постигне — неповторимост, единство и цялостност, връзка с миналото и устойчивост в настоящето, преносимост в бъдещето, а с това и непреходност. Но нейната самоценност се състои най-вече в това, че тя е независим от времето елемент на живота, който съсредоточава в себе си безименната и изначална общност между хората — като плод на техния копнеж по създаване и себеосъществяване и като посредник на тяхната връзка. Защото вещта ги социализира, като ги въвежда в света и приучава към него. Тя ги обвързва, като пренася любовта на човека, вложена в нейното създаване. Или с думите на един поет, съвременник на Рилке и съзвучен на неговата нагласа към вещите, те са „топли още от ръцете на забравените хора, които са ги направили“. Впрочем, светогледното си родство с Д. Х. Лорънс Рилке и сам осъзнава. По повод прочита на Лорънсовото есе „Да бъдеш религиозен“ с удивление пише за Антон Кипенберг, че то съдържало изречения „едва ли не буквално същите като моите“.

Очевидно „вещта“ при Рилке е един от синонимите на изкуството. С това свое значение тя се вписва в естетическия му речник и го доближава до формулираната през 1925 г. от Ортега-и-Гасет тенденция към „дехуманизация на изкуството“. Паралелът не е задължителен, но несъмнено Рилке споделя основния патос на испанския философ — противопоставянето на социалното обезличаване заради човека и човешката неповторимост.

Чрез наблюдения върху явленията и предметите творецът трябва да проникне под тяхната повърхност, да открие и овладее скритите механизми на света и човешкия живот. Обект и субект на творческото съзрение своеобразно се сливат. Предметният свят се възприема без оценка на видяното (същото Рилке открива утвърдено в картините на Сезан). Самото сетивно възприятие е подчинено на „духовното зрение“, т. е. на постигането на същностното. Цялата поезия на Рилке от поврата в „Нови стихотворения“ (1903—1907) до „Дуински елегии“ (1912—1922) и „Сонети за Орфей“ (1922) е потвърждение на този творчески метод. Но никъде неговите лабораторни тайни не личат така ясно, както в епизода с продавача на зеленчуци в „Малте“. Точното описание на подробности (мъж с количка зеленчуци и жена му, подканваща го да рекламира стоката) е последвано от изречение: „Сляп беше и викаше.“ Описанието се оголва до най-същественото за съзercателя. А то е изразеното страдание. „Видяното“ представлява преливане на привидна обективност в субективно впечатление.

Този „нов“ за Рилке творчески метод едва ли е оригинален. Без съмнение е повлиян от поривите на модерната живопис към пресъздаване на субективното възприятие и към „определяване“ на света (свидетелство за това са писмата върху Сезан). Литературните подтипи отвеждат и до Бодлер, често споменаван и, по собствените му свидетелства, страстно четен от Рилке. Но дали е самобитен, не е толкова важно. По-важно е неговото приложение. Музил например твърди, че не му допада стремежът на Рилке към определяване, защото в него съзирал подозрително свеждане на човека до вещ. Това поставяло под съмнение порива за нова хуманност. По-прозорлива изглежда оценката, че, обратно — „определяването“ като творчески експеримент представлява търсене на синтез в творческото съзнание, „сливане на Аз и света“ (Дитер Шилер). С други думи, и творческият метод, съзрян най-напред у Роден, допълнен пред картините на Сезан и обогатен от определени творби на Бодлер, отвежда при Рилке до проблема за общността. Отнесеното към драмата изискване художествената творба да осъществява духовна връзка между хората е ясно изразено и по отношение на лириката във фрагментарното „Предисловие към публично четене из собственото творчество“ (1919).

Изповедното описание на преживяното в Париж в писмото до Лу съдържа разтърсващото откритие за анонимността, обединяваща хората в големия град, поставяща ги извън времето и пространството. За Рилке самото признаване на тази обща анонимност е акт на приобщаване — духовният поглед открива дълбокото вътрешно родство между хората и това прави твореца

съпричастен на тяхната съдба. Признавайки и поемайки бремето на своята анонимност, човек си възвръща притъпената способност да възприема истината за себе си, за своята „заменяемост“. Духовният поглед надмогва враждебния, несъответния и разрушителния за личността свят от позицията на страстна защита на живота.

Понятието живот за Рилке обема цялото движение на целия зрим свят. То намира може би най-пространно осветление в студията за Роден. Неразривно свързано с творчеството в съзнанието на Рилке, по този начин то е съзряло и у Роден. Развитието на неговото мислене на скулптор се пояснява като своеобразно сливане на познанието за света с изкуство, тръгващо от живота и претворяващо го. Но не чрез подражание, а чрез възсъздаване на неговото второ — духовно лице, чрез открояване на скритите му взаимовръзки. Така животът влиза цялостен в художествената творба и се превръща в непреходна красотата. „Тук беше животът — пише Рилке за „Вратата на ада“ — и той присъствуваше хилядократно във всяка минута, присъствуваше в бяна и болката, в лудостта и страха, в загубата и печалбата. Тук присъствуваше едно желание, което беше неизмеримо, една жажда, тъй голяма, че всички води на света пресъхваха като капка в нея, тук нямаше лъжа и отричане, а жестовете на даване и вземане тук бяха истински и велики.“ Странна изглежда тази форма на художествено познание за живота. Като обема едновременно и „бяна, и болката“, тя като че ли заличава границите между утвърждение и отрицание, красиво и грозно, за да се издигне до нещо по-висше. Рилке изхожда от убеждението, че като включва в себе си негативността на света, художествената творба я преодолява. Прави я разпознаваема, без да накърнява ценността на живота. Рилке тълкува по своему известното схващане, че животът има оправдание само като естетическо явление. Неговата естетика издига възприемането на изкуството до същински живот.

Близките приятели подчертават в поведението на Рилке неговата извисеност над житейските неща, склонността да се заключва в своя свят на изяществото, където дори цветът на салфетката бива грижливо съчетан с цвета на прибора за хранене. Всеки творчески застой изживява като криза на живота. И неслучайно отдава особено значение на приложните изкуства, призвани да дарят и обградят ежедневието с красота („Художествено писмо от Мюнхен“, 1897). Той разглежда изкуството не толкова като сфера на себеизява, колкото като образец на отношение към света. Отношение, в чиято основа стои съзидателен порив и тъкмо поради това способно да преодолее разрушителните сили, да защити живота. Негови синоними са често използваните и спрямо творчеството на Роден думи „труд“, „градеж“ и дори „любов“. Тъкмо така изкуството осъществява според Рилке основната си задача — не да дарява утеха в един неустойчив, разпадащ се свят, но да насочва към правлен духовен растеж. То е призвано да съхранява и развива творческото зърно у човека.

Често тълкуват „Писмото на младия работник“ (1922) като защита на всичко земно и отрицание на християнството. Разбира се, то е и това. Но същинското му послание, съдържащо се в малко странния финал, а и в самата форма (обръщение на работник до поет) е защитата на творческата природа, проявяваща се дори в несръчното усилие на обикновения, но чувствителен човек да вложи себе си в някакво умение. Това отново напомня Лорънс, неговата мисъл, че „да дадеш живот. . . означава да накладеш огъня на живота там, където не го е имало, дори ако това е само в белотата на изпраната носна кърпичка“. Творческата природа Рилке разбира най-широко като порив към съзидание, към опазване и изграждане на личностната неповторимост, на способността да бъдеш „потребен богу по своему“. Неповторимост, съхранена и предадена чрез изкуството, Рилке съзира и у Роден. Не насладата от отделните творби придава на Роденовото творчество величие и вечност. Неповторимостта на човешката природа и стремежът ѝ към красотата е „знаменето“, дарено от Роден на „това безпомощно време“. Защото вдъхне ли подобен стремеж, изкуството е преодолело негативността на света, въвело е човека в една по-висша действителност. Но способно ли е да извърши това само по себе си? Преодолима ли е негативността единствено по силата на това, че е превърната в художествен обект на познание? Потвърдението Рилке търси в самостоятелността на изкуството, която защитава в спора си със студията на Толстой „Що е изкуство“. Рилке утвърждава, че то е независим от времето, автономен начин на съществуване. И изпада в противоречие със

собствените си разсъждения, като търси неговата самостоятелност в красотата на художествената творба, чиято същност „не е във въздействието, а в битието“.

Идентификацията на творчество и форма на живот, сливането на теория на изкуството и учение за живота има и спорни страни. „Писмото на младия работник“ утвърждава идеята, че за да съществува себе си, порива си към творческо съзиждане, човек трябва да приеме съществуващото, без да му се противи, да приеме властта за справедлива, защото „покорството води по-далеч от бунта“. Тази идея напомня мисълта от „Писма до един млад поет“, че не съпротивата, а покорството пред съдбата извежда човека на верния път, позволява му да се добере до търсената височина. По логиката на Рилке революционните скокове по-скоро отклоняват човека от неговата цел. Духовният градеж е продължителен, бавен процес, неподчиняващ се на стремглавите движения на епохата, съсредоточаващ в себе си усилията на миналите и настоящите поколения да пренесат творческата природа в бъдещето. Сравним е единствено с еволюционните процеси в природата, затова не търпи насилие. Мисълта да приемеш властта и всичко съществуващо като неотменна даденост означава за Рилке търпеливо, незримо, постепенно натрупване на духовни ценности. И все пак в нея е заложена немалка доза консерватизъм. Проблематичността започва там, където се прекрчават границите на собствената сфера, където теорията на изкуството предявява претенции да бъде теория на съществуването. Приложена към социално-политическата реалност, предлаганата духовна съпротива губи всичко онова, което я прави приемлива и примамлива в изкуството. Стремещт към отстояване на човечността и човешките ценности, към овладяване на живота чрез осъзнаване на неговите деформации престава да играе ролята на вътрешна опозиция срещу съществуващото. Превръща се в доброволно отшелничество, във философия на непротивенето и помириенето.

Не само „Писмото на младия работник“, но и почти всички размисли на Рилке за ролята на духовното в развитието на обществото крият в себе си подобна двусмисленост. Опитът му да абсолютизира тази роля, да разглежда духовната природа като самостоятелна величина съдържа в себе си отрицание колкото на насилието, противоречащо на духовното, толкова и на революцията като средство за промяна. За Рилке творецът и революционерът са несъвместими в една личност (свидетелство за това е и отношението му към Горки, отразено в писмото до Карл фон дер Хайт от май 1907 г.). Макар да влага своите усилия в градежа на бъдещето, творецът е „противник и отрицател на революцията“. Рилке не отрича по принцип потребността от изменение на обществото. Неговата естетика се гради тъкмо на убеждението, че изкуството е в състояние да съдействува за обновяване на живота, когато разкрие разрушителните му сили като част от самия него. В това е и активната роля на твореца, изискването да не прикрива страданието и мизерията в действителността. Но като изключва революционната промяна, творецът все пак косвено потвърждава съществуващото. Най-малкото създава възможности за такова тълкуване на делото му. А тъкмо епохата на Рилке е епоха на революционни трусове. Това е борба, ако перифразираме Брехт, преди всичко за хляба и след това за духовността.

ИЗ „ПИСМА ДО ЕДИН МЛАД ПОЕТ“

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛКЕ

Париж, 17 февруари 1903 г.

Многоуважаеми господине,

Писмото Ви пристигна едва преди няколко дена. Щё ми се да Ви благодаря за голямото и ценно доверие. Повече едва ли мога да направя. Не мога да се впусна в обстойна оценка на Вашите стихове, защото всяка критическа цел ми е твърде чужда. Нищо не засяга една

художествена творба така слабо, както критическото слово: резултатът всякога е неразбирателство, къде по-угодно, къде по-неугодно. Не всички неща са така понятни и изразими, както се мислят да ни уверят; повечето събития са неизразими, те протичат в едно пространство, където не може да проникне нито една дума, а най-неизразими от всичко са художествените творби, тайнствени съществуваания, чийто живот продължава, за разлика от нашия, който преминава.

Щом отправям тази предварителна бележка, нека Ви кажа също, че Вашите стихове нямат свой облик, но в тях се долавят негласни и скрити намерения на нещо лично. Чувствувам ги най-ясно в последното стихотворение „Душата ми“. Нещо своеобразно търси тук своя текст и тон. А в хубавото стихотворение „На Леопарди“ като че ли се поражда някакво сходство с този велик samotnik. Въпреки това стиховете Ви все още не са независими, самостоятелни, както последното, така и това, което е посветено на Леопарди. Съпътстващото ги писмо не пропуска да ми изясни известна слабост, която чувствувах при четенето на стиховете Ви, без да мога да я назова.

Питате, дали стиховете Ви са добри. Питате ме. Преди това сте питали и други. Изпращате ги на списания. Сравнявате ги с други стихове и се безпокоите, когато една или друга редакция отхвърля опитите Ви. Сега (тъй като ми позволихте да Ви съветвам) Ви моля да се откажете от всичко това. Вие гледате навън, а тъкмо това най-вече не бива да правите сега. Никой не може да Ви съветва и да Ви помага, никой. Има едно-единствено средство. Вгълбете се в себе си. Изучавайте причината, която Ви кара да пишете; проверете дали тя простира корени до дълбините на сърцето Ви, признайте си дали би трябвало да умрете, ако Ви забранят да пишете. В най-тихия час на нощта попитайте себе си преди всичко това: трябва ли да пиша? Поразровете се дълбоко в душата си за искрен отговор. И ако той неизбежно е „да“, ако се налага да срещнете този сериозен въпрос с властното и простичко „трябва“, тогава изграждайте живота си според тази необходимост; до най-безучастния и най-нищожния си час животът Ви трябва да стане символ и свидетелство на този порив. Тогава се приближете до природата. Тогава като първия човек се опитайте да изразите какво виждате и изпитвате, какво и любите, и губите. Не пишете любовни стихове; отбягвайте преди всичко онези форми, които са твърде познати и прости: те са най-трудни, защото е нужна голяма, зряла сила, за да се внесе нещо свое там, където са налице много добри, а отчасти и бляскави традиции. Затова търсете спасение от общите мотиви в тези, които Ви предлагат ежедневието; описвайте Вашите скърби и желания, мимолетните мисли и яратата в някаква красота — описвайте всичко това с дълбока, блага, смирена откровеност и за да се изразите, използвайте нещата от обкръжението си, образите от бляновете си и явленията от спомените си. Ако делникът Ви изглежда беден, не го корете; корете себе си, казвайте си, че още не сте добър поет, щом не съумявате да призовете богатствата му; защото за творец няма бедност и няма бедни, маловажни места. И дори да бяхте в затвор, чийто стени не пропускат до сетивата Ви ни един от звуците на света — няма тогава не бихте разполагали все още с детството си, това великолепно, царско богатство, тази съкровищница на спомените? Към него насочете вниманието си. Опитайте се да извадите от забвения събитията от онова далечно минало; личността Ви ще укрепне, самостата Ви ще нарасне и ще се превърне в светлещ дом, покрай който шумът на другите се разнася някъде отдалеч... И ако това обръщане към себе си, това потапяне в собствения свят роди с т и х о в е, тогава няма и да помисляте да питате друго дали стиховете са добри. А няма да се опитвате също така да заинтересувате списанията с тези работи: защото в тях ще виждате своето ценно природно богатство, страници и струна от Вашия живот. Една художествена творба е добра, когато е възникнала по необходимост. В този неин произход е заложена присъдата ѝ: няма друга. Затова, многоуважаеми господине, не мога да Ви дам друг съвет, освен този: да се вгълбите в себе си и да изпробвате дълбочините, от които блика животът Ви; при неговия извор ще намерите отговора на въпроса дали трябва да пишете. Приемете го така, както звучи, без да го тълкувате. Може би ще се окаже, че сте призван за творец. Тогава посметете жребия си и го носете, неговото бreme и неговото величие, без да търсите отплатата, която бихте получили отвън. Защото творецът трябва

ва да бъде сам по себе си един свят и да намира всичко в себе си и в природата, към която се е присъединил.

Но може би и след като се потопите в себе си и в своята самота, ще трябва да се откажете да станете поет (достатъчно е, както казах, да почувствувате, че можете да живеете и без да пишете, за да не е нужно изобщо да го правите). Но и тогава самовглъбяването, за което Ви моля, няма да е безполезно. Във всеки случай оттук нататък животът Ви ще посме по нови пътища, пожеланието ми те да са добри, богати и далечни, е по-голямо, отколкото думите могат да изразят.

Какво друго да Ви кажа? Струва ми се, че всичко подчертах, както се полага; и в края на краищата исках само да Ви посъветвам да израснете безшумно и сериозно в развитието си; нищо не би могло да го наруши по-грубо, отколкото ако гледате навън и отвън очаквате отговор на въпросите, на които вероятно би могло да откликне само най-съкровеното чувство в душата Ви в най-тихия Ви час.

Радостно беше за мен, че в писмото Ви срещнах името на професор Хорачек; изпитвам голямо уважение и трайна благодарност към този мил учен. Не бихте ли му предали моите чувства; много мило, че си спомня още за мен, мога да оценя това.

Стиховете, които любезно ми доверихте, Ви изпращам обратно. И още веднаж благодарая за голямото Ви и искрено доверие; опитах се с този откровен отговор, даден с чиста съвест, да бъда поне малко по-достоен за него, отколкото може да е един чужд човек, какъвто аз в действителност съм.

С най-дълбоко уважение и причастност:

Райнер Мария Рилке

Ворпсведе край Бремен, 16 юли 1903 г.

Преди около десет дена, твърде измъчен и уморен, напуснах Париж и отпътувах за една голяма северна равнина, чиито шир, покой и небе трябваше да ми помогнат да оздравея. Но пътувах в продължителен дъжд, който едва днес се поразея и прочисти неспокойната, обветрена земя; изпоздувах този първи миг ведрост, за да Ви поздравя, драги ми господине.

Мили господине Капус, дълго не отговорих на едно Ваше писмо, не защото съм забравил, напротив: то беше от онези писма, които човек препрочита, когато го открие сред другите, и в него Ви съзрях сякаш съвсем отблизо. Беше писмото от втори май, сигурно си спомняте за него. Когато го чета, както сега, в безкрайната тишина на тази шир, Вашата загриженост за живота ме трогва, още повече, че и аз съм изпитвал подобни чувства в Париж, където всичко звучи и заглъхва поради изключително големия шум, от който предметите потрепват. Тук, където около мен се простира една величествена земя, над която откъм моретата появяват ветровете, тук аз чувствавам, че на онези въпроси и усещания, които в дълбините си имат свой собствен живот, изобщо не може да се отговори; защото и най-добрите грешат по отношение на думите, когато те трябва да означават нещо много нежно и почти неизразимо. Но все пак си мисля, че не бива да Ви оставя без отговор, щом сте се заловили за неща, които приличат на онези, които обгръщат сега очите ми. Ако се придържате към природата, към простичкото в нея, към дребното, което едва се забелязва, но най-внезапно може да стане голямо и неизмеримо, ако изпитвате такава любов към незначителното дори и ако много скромно, като човек, който служи някому, се опитвате да спечелите доверието на привидно бедното — тогава за Вас всичко ще е по-леко, по-единно и някак по-помирително, може би не за разума, отстъпващ в почуда, но за духовното Ви зрение, будност и знание. Вие сте много млад, стоите в самото начало, затова бих искал да Ви помоля от все сърце, мили господине, да сте търпелив към всичко неразрешено в сърцето Ви и да се опитате да заобичате с а м и т е в ъ п р о с и, които приличат на заключени стаи или книги, написани на свършено чужд език. Не търсете сега отговорите, които не можете да получите, защото не сте могъл да ги изстрадате. А въпросът е в това да се изстрада всичко. Изстрадайте най-

напред въпросите. Може би тогава постепенно, без да забележите, ще се вживеете в отговора. Може би като един особено блажен и чист вид на живота носите в себе си способността да изграждате и създавате; насочете развитието си към нея, но приемайте това, което иде, с голямо доверие и иде ли от волята Ви, от някоя несгода в душата Ви, поемте го върху себе си и нищо не мразете. Полът е бreme, а всичко е сериозно. Ако можете да разберете това и ако успеете, от само себе си, по силата на самата си нагласа и предразположба, на опита, детството и силата си, да се сдобияте със свое (неповлияно от конвенции и нрави) отношение към пола, тогава вече няма да има защо да се страхувате, че ще загубите себе си и че ще сте недостоеен за най-ценното си богатство.

Плътската наслада е сетивно преживяване, не по-различно от чистото съзерцание или чистото усещане, с което един хубав плод изпълва езика ни; тя е велик, безграничен опит, който ни се дава, знание за света, богатството и блясъка на всяко знание. И лошо е не това, че я приемаме; лошо е, когато почти всички злоупотребяват с този опит и го прахосват, вземат го за дразнение, заместващо умората от живота, и за развлечение, вместо за средоточие на върхови моменти. Хората са превърнали и яденето в нещо различно: бедност, от една страна, излишество, от друга, са помътнили яснотата на тази потребност, а също тъй помътнили са всички дълбоки, простички потребности, чрез които животът се обновява. Но отделният човек може да си ги изясни и изживее с ясно съзнание (ако не отделният, който е твърде зависим, то поне самотният). Може да си припомни, че всяка красота у животните и растенията е скрита, тайна форма на любов и копнеж и може да съзри животното така, както съзира растението — търпеливо и доброволно съвкупляващо, размножаващо и развиващо се не поради физическо влечение, не поради физическо страдание, а покорявайки се на необходимости, които са по-велики от страст и страдание, по-могъщи от воля и възпротивление. О, ако човек би възприемал по-смирено и би носел по-достойно тази тайна, изпълваща земята до най-незначителните ѝ творения, да би понасял и чувствувал колко ужасно тежко е, вместо да гледа леко на това. Да би се отнасял страхопочитателно към своята плодовитост, която може да бъде само е д н а, независимо дали изглежда духовна или телесна; защото и духовното творчество произтича от физическото, има една същност с него и представлява само по-деликатно, по-пленително и по-трайно повторение на плътската наслада. „Мисълта, че си творец, че създаваш, че изграждаш“ е нищо без непрестанното си, велико потвърждение и осъществяване в света, нищо без многообразното си признание чрез предмети и животни, а творческата наслада е така неопишуемо красива и богата, единствено защото е изпълнена с унаследени спомени от зачеване и раждане на милиони. Хиляди забравени любовни нощи се съживяват в една творческа мисъл и я изпълват с величие и извисеност. А тези, които нощем се срещат и се сплитат в лелеещо сладострастие, вършат нещо достойно и събират сладост, дълбочина и сила за песента на някой бъдещ поет, който ще се роди, за да разкаже за неопишуеми блаженства. Те призовават бъдещето; дори да се заблуждават и да се прегръщат слепешком, бъдещето идва, един нов човек се възправя и из привидно случайното се пробужда законът, според който едно устойчиво семе ще си пробие път към яйцеклетката, идеща открита към него. Нека повърхността не Ви заблуждава; в дълбината си всичко се превръща в закон. А онези, които изживяват тази тайна погрешно и лошо (те са много), я губят само за себе си и я предават нататък в неведение, като затворено писмо. Нека множеството от имена и сложността на случаите не Ви заблуждава. Може би над всичко, като един общ копнеж, стои едно велико майчинство. Красотата на девойката, едно същество, „което (както сполучливо сте се изразили) не е постигнало още нищо“, е майчинство, което се догажда за себе си и се подготвя, плаши се и жадува. Красотата на мъжката е майчинство, което служи, а старичката пазя велик спомен. Дори и в мъжа, струва ми се, има майчинство, телесно и духовно; неговото зачеване също е един вид раждане и раждане е, когато той твори, черпейки от дълбините на своето богатство. Може би половете си приличат повече, отколкото си представяме, и може би великото обновяване на света ще се състои в това, че мъжът и девойката, освободени от всяко измамно чувство и неохота, ще се търсят не като противоположности, а като братя и сестри, като съ-

беди, и ще се събират като хора, просто за да носят сериозно и търпеливо бремето на пола, което им е възложено.

Но всичко това, което някога вероятно ще могат мнозина, самотникът може да подготви още днес и да гради с ръцете си, които по-малко грешат. Затова, драги ми господине, обичайте самотата си и носете болката, която тя Ви е причинила, носете я със сладкозвучна жалба. Защото тези, които са близо до Вас, са далеч, казвате Вие, а това показва, че около Вас започва да става просторно. И ако близостта е далечна, то просторът Ви стига чак до звездите и е безкраен; радвайте се на растежа си, в който никой друг не може да участва, бъдете добър към тези, които остават назад, бъдете сигурен и спокоен пред тях и не ги измъчвайте със съмненията, и не ги плашете с упованието или радостта си, защото те не могат да ги разберат. Търсете простичко и вярно сдружение с тях, не е задължително то да се променя, когато Вие самият ставате все по-различен и по-различен; обичайте в тях живота в една чужда форма и бъдете снизходителен към възрастните, изпълнени от страх пред самотата, към която Вие питаете доверие. Избягвайте да давате храна за онази драма, която винаги се разиграва между родители и деца; тя отнема много сили на децата и разпилява любовта на старите, въздействаща и стопляща, дори когато е неразбираща. Не търсете от тях съвет и не разчитайте на разбиране; но вярвайте в любовта им, която се пази за Вас като наследство, и се уповавайте на това, че в тази любов има сила и благодат, не е нужно да я отхвърляте, за да отидете далеч!

Хубаво е, че първоначално започвате една професия, която Ви дава самостоятелност и във всяко отношение Ви изправя на собствени крака. Търпеливо изчакайте дали най-съкровеният Ви живот ще се чувства ограничен от тази професия. Аз смятам, че тя е много тежка и придирчива, защото е обременена от големи конвенции и почти не дава възможност за индивидуално разбиране на задачите. Но самотата ще Ви бъде закрила и заслон посред най-отчуждаващите условия и чрез нея ще откриете всички свои пътища. Нека моите пожелания Ви съпровождат, с Вас е и моето доверие.

Ваш:

Райнер Мария Рилке

Швеция, 12 август 1904

Ще ми се отново да поговоря малко с Вас, мили господин Капус, макар че не мога да Ви кажа почти нищо, което помага, какмо ли нещо полезно. Преживели сте много големи скърби, които са отминали. Казвате, че и след като са отминали, Ви е тежко и сте разстроен. Но моля Ви, помислете си дали тези големи скърби не са Ви докоснали по-скоро право в сърцето? Дали много неща във Вас не са се преобразили, дали не сте се променили в нещо, в някое кътче на душата си, докато сте тъгували? Опасни и лоши са само онези скърби, които човек разнася сред хората, за да ги заглуши; подобно на болести, подложени на повърхностно и глупаво лечение, те само затихват и след кратка пауза избухват отново, още по-ужасни; трупат се в душата и представляват живот, неизживян, пренебрегнат, изгубен живот, от който човек може да умре. Ако можехме да виждаме по-далеч от там, докъдето се простира знанието ни, и мъничко по-надалеч от крепостния зид на предогадките си, може би щяхме да понасяме скърбите си с повече доверие, отколкото радостите си. Защото те са миговете, когато в нас настъпва нещо ново, непознато; чувствата ни заразяват в боязлив сваян, всичко в душата ни се отдръпва назад, настъпва тишина и новото, което никой не познава, стои там в средата и мълчи.

Мисля, че почти всички наши скърби са моменти на напрежение, които възприемаме като парализа, защото вече не долавяме живота на странните си чувства. Защото сме насаме с чуждото, което е навлязло в нас; защото всичко близко и привично ни е отнето за миг;

защото се намираме посрѣд преход, където не можем да останем. Затова и скръбта преминава — новото в нас, онова, което се е присъединило, е влязло в сърцето ни, стигнало е до най-вътрешната му камера и вече не е дори там, а в кръвта. И ние не узнаваме какво е било то. Лесно биха ни убедили, че нищо не се е случило, и все пак ние сме се преобразили, както къща се преобразява, когато в нея е влязъл гост. Не можем да кажем кой е дошъл, може би никога няма да узнаем, но много признаци сочат, че бъдещето навлиза в нас по същия начин, за да се преобрази в самите нас, дълго преди да настъпи. Затова е така важно да бъдем сами и внимателни, когато тъгуваме: защото привидно лишеният от събития и застинал миг, в който нашето бъдеще влиза в нас, е много по-близо до живота от онзи друг, креслив и случаен момент, в който то ни сплотява сякаш отвън. Колкото по-бесшумни, по-търпеливи и по-открити сме, когато тъгуваме, толкова по-дълбоко и толкова по-уверено навлиза в нас новото, толкова по-добре го усвояваме, толкова повече то се превръща в нас а съдба и когато в някой по-сетнешен ден то „настъпи“ (а това означава: разпрости се от нас към другите), в дълбините на душата си ние ще се чувствуваме родствени и близки на него. Това е необходимо. Необходимо е и натам ще се насочи постепенно развитието ни — да ни сполстява не нещо чуждо, а само това, което отдавна ни принадлежи. Хората трябваше да тълкуват поковому толкова много понятия за движение, щото ще трябва постепенно да се научат и да разбират, че онова, което наричаме съдба, произтича от хората, а не влиза в тях отвън. Толкова много хора не приемат съдбите си, додето те живеят в тях, не ги преобразяват в себе си и единствено затова не разбират какво произтича от тях; резултатът им е дотолкова чужд, че те, в дивия си ужас, го смятат за нещо, което току-що е проникнало в тях и се кълнат, че никога преди не са откривали в себе си нещо подобно. Както дълго се е заблуждавал за движението на слънцето, така човек все още се заблуждава за движението на бъдното. Бъдещето е определено, мили господин Капус, но ние се движим в безкрайно пространство.

Как би могло да не ни е тежко?

И ако пак говорим за самотата, става все по-ясно, че по принцип това не е нещо, което може да се избира или напуска. Ние сме самотни. Можем да се залъгваме спрямо този факт и да се правим, че не е така. Това е всичко. Но колко по-добре е да осъзнаем, че сме самотни, дори оттук да тръгнем. Разбира се, може да ни се завие свят; защото всичко, върху което обикновено се е спирал погледът ни, ще ни бъде отнето, нищо вече няма да е близко, а всичко далечно ще бъде безкрайно далеч. Онзи, който без подготовка и преход е попаднал от стаята си на върха на голяма планина, трябва да е изпитвал нещо подобно: една несравнима несигурност, усещането, че е оставен на произвола на безмислеността би го унищожило. Би помислил, че пада или че е захвърлен в пространството, или че е разкъсан на хиляди парчета — каква невероятна лъжа би трябвало да изнамери мозъкът му, за да догони и изясни състоянието на сетивата му. Така за онзи, който остава сам, се променят всички разстояния, всички измерения; много от тези промени стават внезапно и тогава, както при онзи човек на планинския връх, възникват необикновени внушения и странни усещания, които сякаш надхвърлят всичко поносимо. Но е необходимо да преживеем и това. Трябва да обхванем съществуването толкова далеч, колкото изобщо е възможно: всичко, дори и невероятното, трябва да бъде възможно в него. Това е всъщност единствената смелост, която се изисква от нас: да бъдем смели спрямо най-странното, най-удивителното и най-необяснимото, което можем да срещнем. Че хората са били страховливи в това отношение, е нанесло безкрайна вреда на живота; преживяванията, които наричат „явления“, целият т. нар. „свят на духовете“, смъртта, всички тези толкова близки нам неща чрез ежедневната употреба са така изтласкани от живота, че сетивата, с които бихме могли да ги доловим, са закърнели. Но страхът пред необяснимото е обединил не само битието на отделния човек, той е ограничил също така и връзките между хората, сякаш изтръгнати от руслото на безкрайни възможности и пренесени на пусто крайбрежие, където нищо не се случва. Защото не само леността допринася човешките отношения да се повтарят неопишуемо еднообразно и при всеки следващ случай, а и страхът пред всяко ново, непредвидимо преживяване, за което човек се смята неподготвен. Но само онзи, който е готов на всичко, който не изключва нищо, дори и най-загадъчното, ще изживее връзката с друг като нещо живо и ще вникне докрай в собственото си съществуване. Защото колкото и да си представяме съществуването на отделния човек като по-голямо или по-малко

пространство, се оказва, че повечето от нас опознават само едно ъгълче от своето пространство, едно местенце до прозореца, ивица, по която се разхождат нагоре-надолу. По този начин придобиваме някаква сигурност. И все пак много по-човечна е онази изпълнена с опасности несигурност, която кара пленниците в разказите на По да опипват стените на ужасния си затвор, за да не са им чужди неопикуемите ужаси на престога в него. Но ние не сме пленници. Не падане и гърч са ни отредени и няма нищо, което да ни плаши или измъчва. Даден ни е живот, елементът, който най-добре ни подхожда, а освен това чрез хилядолетното нагаждане така много сме заприличали на този живот, че когато кротуваме, една щастлива мимикрия не позволява да бъдем различени от всичко онова, което ни заобикаля. Нямаме причини да изпитваме недоверие към нашия свят, защото той не е против нас. Ако в него има страхове, то това са н а ш и т е страхове, има ли пропасти, то тези пропасти са наши, а ако има опасности, то ние трябва да се опитаме да ги обичаме. И ако устроим живота си според онзи основен принцип, който ни съветва да се придържаме винаги към трудното, то онова, което сега все още ни изглежда най-чуждо, ще стане за нас най-близко и най-вярно. Нима можем да забравим онези древни митове, които стоят в началото на всички народи, митовете за драконите, които в най-опасния момент се превръщат в принцеси; може би всички дракони на нашия живот са принцеси, които чакат само това да ни видят някога красиви и смели. Може би всичко най-ужасно е в най-дълбоката си същност нещо безпомощно, което очаква от нас помощ.

Не бива да се плашите, мили господин Капус, когато пред Вас се изправи скръб, толкова голяма, колкото още не сте виждали; когато безпокойство, като светлина и сянка от облак, надвисне над Вас и над всички Ваши действия. Трябва да си мислите, че Ви се е случило нещо, че животът не Ви е забравил, че Ви държи в ръцете си; той няма да Ви остави да паднете. Защо искате да отстраните от живота си някое безпокойство, някоя болка, някоя меланхолия, та нали не знаете какво поражда във Вас тези състояния? Защо искате да преследвате себе си с въпроса, откъде идва и какво цели всичко това? Та нали знаете, че сте в преходен момент и нищо не желаете така силно, както да се промените. Ако нещо в предшестващите Ви действия е болестно, имайте предвид, че болестта е онова средство, чрез което даден организъм се освобождава от чуждото; трябва само да му се помогне да бъде болен, да изболедува цялата си болест и да се изтръгне, това е неговият напредък. Във Вас, мили господин Капус, сега стават толкова много неща; трябва да сте търпелив като болен и пълен с упование като оздравяващ; защото може би сте и двете. И нещо повече: Вие сте също лекарят, който трябва да бди над себе си. Но при всяка болест има дни, в които лекарят не може да направи нищо друго, освен да чака. И точно това, доколкото сам сте си лекар, трябва да правите преди всичко.

Не се самонаблюдавайте прекомерно. Не правете прибързани изводи за това, което Ви се случва; просто нека Ви се случи. Иначе лесно ще стигнете дотам да гледате с упрек (това означава морален) към миналото си; то, естествено, участва във всичко, което Ви се случва сега. Но онази част от заблудите, желанията и копнежите на Вашето детство, която действа във Вас, не е това, което си спомняте и осъждате. Изключителните условия на едно самотно и безпомощно детство са така тежки, така сложни, изложени на произвола на толкова много влияния и същевременно така откъснати от всички реални житейски взаимовръзки, че там, където в тях се намесва някакъв порок, той не може току-така да се нарече порок. Изобщо човек трябва да бъде много внимателен с названията; толкова често названието на едно престъпление е това, което разбива даден живот, а не самото безименно и индивидуално действие, което може би е било една напълно определена необходимост в този живот и той е могъл да го приеме без усилие. А разходването на сили Ви се струва така голямо само защото надценявате победата; не тя е „великото нещо“, което си въобразявате, че сте постигнали, макар чувството да не Ви лъже; великото е това, че вече е имало нещо, което сте могли да поставите на мястото на въпросната заблуда, нещо истинско и реално. Без него и Вашата победа би била само една морална реакция, без голямо значение, но така тя е станала една част от живота Ви. От Вашия живот, мили господин Капус, за който си мисля с толкова пожелания. Спомняте ли си как още от детството този живот е бил изпълнен с копнеж по „великите“? Виждам как сега този копнеж се прехвърля от великите на по-великите. Затова не престава да тежи, но затова пък и няма да престане да расте.

А ако трябва да добавя нещо, то е следното: Не мислете, че този, който се опитва да Ви утеши, живее леко сред прости и благи думи, които понякога Ви облекчават. В неговия живот има много мъка и скърби и той остава далеч зад тях. Но ако беше другояче, той никога не би намерил тези думи.

Ваш:

Райнер Мария Рилке

Превод от немски: Бисерка Рачева

Ч С С Р

ČESKÁ LITERATURA, № 12, 1985 .Praha

Творческият метод и художествените похвати от гледна точка на марксистката литературна наука — това е темата на четвъртия Международен колоквиум по романистика, организиран съвместно от Института по чешка и световна литература при Чехословашката академия на науките и Катедрата по романистика към Философския факултет на Карловия университет в Прага. В колоквиума взеха участие повече от петдесет изследователи от социалистически страни (СССР, НРБ, Куба, Унгария, ГДР, Полша, Румъния, ЧССР) и от Франция и Италия.

Вниманието на изследователите е съсредоточено в три основни проблемни групи:

1. Определянето на реалистическия творчески метод в марксистката литературна наука и типологична характеристика на реалистическата литература от миналото.

2. Проблематиката на отношенията между творчески метод и художествени похвати в нереалистическите методи в миналото и съвременността.

3. Въпросите на поезията, нейната връзка с обществената действителност и с реалистическия творчески метод.

Често дискутираният въпрос за подходи при реалистическата типизация, както и проблемът за литературния герой в реалистическата творба, бе в центъра на вниманието на значителна част от участниците в колоквиума. Проф. Ян О. Фишер говори за твърде различните форми на реалистическа типизация у двама „класически“ представители на френския критически реализъм — Балзак и Стендал. Привеждайки редица примери от творби на двамата автори, той разкри богатството от похвати на реалистическа типизация в тяхното творчество при използването на различни романожи жанрове и авторски подходи в рамките на единството на реалистическия метод.

Проф. д-р Ева Фойгикова съсредоточава вниманието си върху проблематиката, свързана с положителния герой в руската литература. На основата на много примери, подбрани от най-силните произведения на руската класическа и на съветската литература, тя доказва историческата основа на понятието „положителен герой“ и очертава отделните

етапи на неговото развитие от „богобоязливия пасивен аскет до гражданина, вземащ активно участие в живота на обществото, до революционера, борещ се за народа и полагащ целенасочени усилия за обновлението на света“.

Д-р Индржих Весели изследва комплексно понятието „предромантизъм“ и от марксистко гледище преценява основанията за неговото съществуване като периодизационна, литературноисторическа или типологична категория. Той дефинира предромантизма като описателна категория, обозначаваща литературата от преходния период между класицизма и романтизма. Д-р Весели подчерта, че с въвеждането на тази категория литературата, обозначавана от нея, неоснователно е била присъединена към литературата на романтизма, без това да подлежи на аргументация на основата на идеологическите или естетическите качества на творбите.

Румънският изследовател Паул Корня, също както и проф. Джузепе Петронио, обръща вниманието върху съотношението между реалното и фиктивното в реалистическата литературна творба, както и върху категориите правдивост и достоверност в литературата от миналото и настоящето.

Съветската изследователка Ина Бернщайн посвещава своя труд на основните проблеми, свързани с жанровата типология на реалистичния роман в европейските литератури от края на XIX и началото на XX в., и то от гледна точка на активната или пасивната позиция на човека — героя на романа — по отношение на обществото, в което живее.

Италианската изследователка Марина-Паланини Музителли разгледа проблема за материализма на класика на италианската литература Джовани Верга, д-р Либуше Валентова разгледа въпроса за отношението между класицизма и реализма в романите на румънския писател, литературен критик и теоретик Г. Кълинеску; полският изследовател Александер Абрамович говори за „романтичния реализъм“ на Л. Арагон, Ханс-Ото Дил (ГДР) специфицира подхода на реалистическа типизация у кубинския писател А. Карпентьер и накрая Ана-Вера Естрада от Хавана говори за „магическия реализъм“ на хаитянския автор Дж. Алексис.

В последния ден от обсъжданията проф. Ян О. Фишер обобщава приносните методологически изводи, които бяха направени

на колоквиума. В заключителното си слово той отбеляза, че като се оставят настрана терминологичните въпроси (метод, подход, техника и под.), на колоквиума се е стигнало до пълно единомислие по отношение на това, че понятието метод е необходимо с оглед изразяването на синтеза на творческите принципи за художественото презсъздаване на действителността — за да се избягнат повърхностните позитивистки интерпретации, при които се разчита само на спецификата на стила и на своеобразието на използваните художествени похвати.

Още с прочитането на първите реферати, посочи проф. Фишер, се очерта конфронтацията на две концепции за реализма: марксистката и позитивистката. Беше постигнато съгласие по отношение на това, че марксистката литературна наука в никакъв случай не може да приеме позитивистки критерий на художествените похвати сами за себе си, според който прякото отражение на действителността в произведената би било в противоречие с художествената измислица, а реализмът би бил значително ограничен. Като се започне още с класиците на реалистичния роман от XIX в., се вижда, че естетичната на реализма не би могла да се схваща като нормативна, тъй като изображението на обективната реалност — което е решаващо за реалистичното изкуство — в съчетание с различните авторски предпочитания и виждания изисква и различни похвати при създаването на убедителен художествен образ на света в неговата историческа конкретност. Толкова повече, че през XX в., лице в лице с неговата сурова реалност, с империалистическата война и социалистическите революции, реалистическото изкуство прекрива осезаемите граници на емпиричната реалност и с оглед изискванията на пофункционалното художествено обобщение за по-мощна и едновременно с това по-конкретна типизация на света широко използва най-разнообразни художествени похвати и жанрови форми, включително фантастиката, гротеската, документалните и публицистичните елементи. Според проф. Фишер в дискусиите съвсем уместно е било подчертано значението както на изображаването на положителните явления, свързани с активността на хората в съвременността, така и на отрицателните, критични, сатирични и гротескови моменти по пътя на оформянето хуманния идеал за нашия свят и неговата реализация. А това е станало благодарение задълбоченото изследване на похватите, използвани в областта на романа, поезията и изобразителното изкуство на нашето време, при това не само що се отнася до Европа, но и до немалко общества и култури извън нея.

Накрая проф. Фишер подчерта постигнатото на единомислие за това, че критериите за реализма в марксистката литературна наука са много по-широки, отколкото в позитивистко-феноменологичните концепции, според които реализмът се състои само в пасив-

ното отразяване на реалността. Критериите не могат да остават ограничени само по този негативен способ, при който чрез отстраняването, елиминирането на фалшивите граници би се определило само къде критериите на реалистичния метод не могат да се открият. Подобно ограничаване би означавало възприемането на nihilistically-ликвидаторската концепция за „безрежистно“ на реализма. Въпросът трябва да се поставя и в положителен смисъл: не само къде не са налице неправилно обосновани, фалшиви по същество критерии, но преди всичко къде действително трябва да се търсят истинските критерии за реалистичното изкуство — и то в областта на метода, а не на похватите: реалистичното изкуство като художествено изображение на конкретния човек в един конкретен свят (т. е. обратното на идеалистическите фалшификации от порядъка на „човекът въобще“) и като изкуство на активното отразяване на реалността, което не само правдиво я отразява, но едновременно с това и оказва въздействие. Такъв подход изключва от сферата на реализма каквато и да било чисто субективистична или формалистична позиция.

В крайна сметка провеждането на колоквиума доказва не само плодотворността на реалистическия творчески метод в съвременния свят при използването на най-разнообразни художествени похвати, но и значението на диалога на марксистките изследователи от страни с различен обществен строй.

Богомил Попов

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин/Ваймар.
1984, кн. 6

На 28 юни 1983 г. в Централния институт за литературна история при Академията на науките в ГДР бе проведена работна конференция на тема „Франц Кафка — творчество и въздействие“ по случай стогодишнината от рождението на писателя. В разглежданата книжка на сп. „Ваймарер байтреге“ — издание за литературознание, естетика и културология — са публикувани редица материали от конференцията, сред които от особено интерес за нашия читател е изследването на проф. д-р Манфред Хайдук „Идентификация и дистанция. Аспекти на възприемането на Кафка в творчеството на Петер Вайс“.

В студията си „Кафка. За и против“ от 1946 г. Гюнтер Андерс отбелязва: „Като еврейн Кафка не принадлежеше изцяло на християнския свят. Като индиферентен еврейн не принадлежеше изцяло на евреите. Като немскоезичен писател не се числеше към чехите. Като немскоезичен еврейн не спадаше към чешките немци. Като чешки гражданин

не бе свързан изцяло с Австрия. Като чиновник в служба за работнически застраховки не спаднаше изцяло към буржоазията. Като син на буржоа не се числеше към работничеството. Но и към канцеларията не се числеше, защото сам се чувствуваше писател. Но и писател той не е, защото жертвува силите си за семейството. А по собствените му думи „аз живея в семейството си по-чужд от чужденец“.

Подобна отчужденост дълбоко определя и живота на писателя Петер Вайс, посочва авторът. В автобиографичните прозаични творби „Раздяла с родителите“ и „Моментът на бягството“ ще открием следните изречения: „Емиграцията не ме научи на нищо. За мен емиграцията беше само потвърждение на чувството, че не принадлежа никъде, което съм имал още от най-ранно детство. Никога не съм притежавал родна земя.“ А също: „Това, че не съм немец, а по бащина линия съм еврей, узакн едва преди преселването ни. . . Моят език не бе свързан с никакъв регион. . . За мене емиграцията не означаваше вземане на отношение. Където и да отидех, аз бях чужденец. . . В страната, където бях израсъл и чийто език говорех, ме провъзгласиха за чуждоземец. В Англия крещяха подира ми: „Фриц!“ Когато няколко години по-късно отидохме в Чехословакия — страната, на която съгласно паспорта си бях гражданин, — отново ме наричаха немец, понеже не знаех местния език, но въпреки това после трябваше да отида на военна служба за тази страна.“ В автобиографичните си бележки Петер Вайс си спомня: „Когато Чехословакия бе нападната и трябваше да се поставя на разположение за отбраната ѝ, намирах се в Швейцария. Там ме арестуваха като подозрителен чужденец, но когато успях да докажа, че семейството ми живее благосъстоятелно в Швеция, търпяха ме няколко месеца.“ А на друго място в споменатите книги той казва: „Аз бях работник между работниците, но не се числях към тях — бях синът на шефа. А при шефа нямаш какво да търся, така аз си оставах чуждо тяло в голямата пулсираща машина. Живеех в безвъздушното пространство между света на родителите и света на работниците.“ И най-накрая: „Под същия знак на отчуждеността протичаха часовете на съвместния ни живот в семейството.“

Авторът на статията посочва, че тази поредица от цитати ясно дава да се разбере положението на разказвача — а той е идентичен с писателя Петер Вайс — като човек, намиращ се между различни нации, раси и класи. Изживяването на национална, расова и социална непринадлежност е причината Петер Вайс да се идентифицира с Кафка, още повече че тази отчужденост е свързана с едно друго изживяване: непоницаемостта на света.

Така животът и творчеството на Кафка се превръщат за Петер Вайс — преди всичко през 40-те години — в парадигма на собствения му живот. В книгата „Раздяла с родителите“ читателят открива един кафкиански свят,

който в межличовешките отношения, както и в цялостната атмосфера силно напомня на биографията и творчеството на Кафка. Тук ще намерим дълбоко разстроено отношение към бащата — „между бунт и подчиненост“, — също така непроницаемата действителност, която направи подтиква към отстъпление в собствения душевен свят, тук са разстроено отношение с близките и вече споменатата национална, расова и социална непринадлежност. В цялата си биография — външна и „вътрешна“ — Вайс се чувства сроден на Кафка. И двамата са немскоезични писатели от еврейски произход, индиферентни във вярата си; и двамата живеят в чуждозично обкръжение, възпротивяват се срещу буржоазността на бащите си, които са търговци и хора на сделките.

С Кафка Петер Вайс намира душевно сродство, що се отнася до чувството за самота, отчаянието, хуманистичните възгледи и творческата чувствителност. Но общо помежду им е и чувството за вина, произлизащо до голяма степен от едно домашно възпитание, което е изградено върху идеята за виновност. Подобно на Кафка Петер Вайс постоянно е отравен към самия себе си, зазидан е в собственото си Аз. Той никога не се превръща в субект въпреки искрения си и силен копнеж по себеувърждаване, което той търси в художествените си занимания, посочва авторът. Неопределеността на Кафка съответствува на неопределеността и необяснимостта в живота на Вайс.

Както при Кафка, така и при младия Вайс протестът срещу заобикалящата ги капиталистическа действителност остава в рамките на общочовешкото, без да придобие социално-критична значимост. При двамата писатели доминират такива понятия като ужас, страх, безумие; но също и сънят играе определена роля в живота на двамата, както и в творчеството им, веднъж в смисъла на кошмар, втори път като измъкване от една непревъзможната действителност, като момент на бягството и спасително убежище. И при единия, и при другия откриваме разсъждения върху изключителната им потребност от почивка и сън. В „Бележници 1960—1971“ (1982) на Петер Вайс могат да се намерят следните изречения: „Дрема на леглото, без мисли. Вял полусън, безсилие. Тялото ми е тежко като железно.“ Или: „Намирам се в състояние близо до умопомрачение. Вчера следобед лежах няколко часа в леглото. Изтощение след приготвянето за монтажа на филмовия материал. . . В леглото вял полусън.“ Заобикаляният ги свят изглежда и на двамата писатели непроницаем, те се чувствуват излюжени на чудовищността на този свят. В произведенията им играе голяма роля гротеската. На едно място Вайс обяснява, че страхът може да премине в гротеска. Тя действува като отдушник за страха и ужаса.

Вайс взема в ръка романа на Кафка „Процесът“ за първи път през 1937 г., когато след-

ва в Прага история на изкуството. Но тогава не го прочита, а го оставя настрана. Едва през 1940 г., когато е в изгнание в Швеция, книгата придобива своето огромно значение за Вайс. Той я прочита за една нощ и открива тук „своите собствени мисли“. Разказващ в „Моментът на бягството“ пише: „Сега при четенето на „Процесът“ аз започнах да забелязвам процеса, който беше овладял самия мен.“ Романът на Кафка „Процесът“ се оказва онази книга, за която разказващ в „Моментът на бягството“ пише, че е заместила на заден план всичко, прочетено дотогава. „Във всички книги, които ми бяха разкрили своя свят, за да се разпозна в него, все още имаше възможности за отстъпление — в някаква мистика или в понятието на някаква красота, в една идилгия, или в някоя любовна илюзия. Във всички книги ми станаха ясни уговорките и извращенията, каквито липсваха в романа на Кафка. Тук бе премахнато всичко външно на творбата и същността на книгата стоеше пред мен беззащитна и гола.“

Около 1949 г. започва процесът на дистанциране от Кафка, който е ускорен от запознанството на Петер Вайс с произведенията на Хенри Милър и особено с романа му „Тропикът на Рака“. В „Моментът на бягството“ четем следното: „Светът, в който се намирах в диалог с Кафка, получи смъртоносен удар. Той беше още близък, все още съществуваше, но беше гробница, в която се блъсках в стени. Кафка никога не се бе осмелил да ревизира присъдите на съдиците, той възвеличаваше властниците и вечно изпадаше в резигнация пред тях.“ В този период Вайс все още може да се идентифицира с Йозеф К., както и с Кафка; но процесът на дистанциране вече се забелязва, посочва авторът.

Временното обръщане към творчеството на Милър обуславя дистанцирането от Кафка; то обаче предлага само привидна алтернатива. На мястото на властниците, семейството, бащата, на мястото на подчинението пред „традиционните закони“ възниква една привидна свобода, някаква лъжлива възможност за бягство от принудите на семейството, в по-широк смисъл — от нормите на буржоазното общество, бягство от „Кулата“, както се нарича малката първа драматична творба на Петер Вайс, създадена през 1949 г. В света на Хенри Милър се обръща гръб на обществото, „йерархията на канцеларните, обхващащите всичко закони бяха унищожени и в един плодотворен хаос започваше новият живот“, пише Петер Вайс в „Моментът на бягството“.

Така че, отбелязва авторът на статията, дистанцирането спрямо Кафка не произтича от някакво рационално решение, от разумно преодоляване на Кафковото безсилие, а от емоционално турване към един свят на привидна абсолютна свобода, в който всичко изглежда „досегаемо и възможно“. „Като не се следва нищо друго освен собствените желания, възниква един нов прачовек, един ги-

гант сред загнилата, болна до смърт цивилизация“, пише Петер Вайс. Този вид освобождаване се оказва на практика връщане към секса, което носи със себе си отклоняване от социалния проблем, посочва Манфред Хайдук.

Едва с обръщането си към марксизма през средата на 60-те години на мястото на емоционалното отдалечаване от Кафка идва духовният спор с Кафка, който е далеч по-диференциран от процеса на дистанциране в края на 40-те години. Тогава Кафка е бил парадигма на собственото безсилие, а сега вече той се възприема като историческо и социално явление. Така самото отношение към Кафка претърпява промяна.

През 1968 г. Петер Вайс пише в своите бележници във връзка с финала на запланираната драма „Божествена комедия“: „В никакъв случай финал в маниера на Бекет, никаква безизходица. Само смазващ житейски опит, но наред с това и съзнанието, че именно от нас зависи да се промени положението. Това е много важно — въпреки смазващата тежест оптимизъм.“ Тази концепция по-късно Петер Вайс възприема в романа си „Естетиката на съпротивата“.

Така през 70-те години Петер Вайс се заема да даде нова оценка и нова интерпретация на Кафка и това става именно в „Естетиката на съпротивата“ (1973), където се тълкува романът на Кафка „Замъкът“, а също в адаптацията на „Процесът“ за сцената от 1974 г.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„EUPHORION“, Хайлсберг, 1984, кн. 1

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Бернхард Плате от университета в Регенсбург, озаглавено „Хартман фон Ауе, Томас Ман и „гълбинната психология“.

Стихотворният епос на минезингера Хартман фон Ауе (1168—1210) „Грегориус“ става известен през XIX в. Оттогава до наши дни тази творба се свързва с легендата за Един. Филолозите-медиевисти използват мотива за убийството на бащата и женитбата с майката, за да изобразят един рецептивен процес в историята на сюжетите. А психолозите, които търсят литературни аргументи, „доказват“ с „Грегориус“ сексуалната теория на З. Фройд за „нищестната фиксация на либидото“. В своите „Студии върху психологията на любовния живот“ Фройд пише: „Преди всичко мъжът се стреми към запаменения образ на майката, който го владее от началото на детството.“ Така „едиповият комплекс“ като един ръководен от влечението към майката еротичен живот спада към „особен тип на мъжкия избор на обекта“.

За един филолог психологическото понятие „едипов комплекс“ тук е особено несприемливо, понеже нито античността, нито средновековието са възнамерявали в своите истории за Едип и съответно за Грегориус да избеляват някакъв „едипов комплекс“, отбелязва авторът.

В своя роман „Избраникът“ Томас Ман се занимава със същия сюжет, като прави „съзнателен“ ирационалния едипов комплекс на героя. При Хартман първата среща между майката и сина получава „дълбочина“ чрез споменаването на възникналото „душевно чувство“. А старофренският първообразец само съобщава: „Тъй майката видя своя син, ала тя не знаеше, че това е той. Грегориус изобщо не подозираше, че дамата е неговата майка.“ Хартман говори вече за взаимно „харесване“: „Дамата му се хареса, както една жена попада на мъж; също и на нея гостът ѝ се хареса.“ Томас Ман, който в заключителната глава на романа, наречена „Аудиенцията“, съобщава, че майката и синът винаги са се познавали, конципира сцената на първата среща иронично: „Сибила подигравателно повдига вежди.“ Това е тъй, защото тя знае, че младият любовник е неин син. Отначало текстът все още забудва съзнателно-инстинктното либидо: „Прелестно ѝ изглеждаше това сериозно лице при неговата решена да се бори за мъжественост младост и тя дълбоко докосна душата ѝ.“

При аудиенцията обаче ще се окаже, че това „либидо“ е просто стремеж към равноценност. Следователно Томас Ман приписва на майката „едипов комплекс“, за да го демаскира „социологически“ като „мания за равноценност“. Също и синът Григорс знае в „Избраникът“ за близкото родство с дамата. Томас Ман демаскира „едиповия комплекс“ у сина чрез ново схващане на отношението „опит“ и „природа“: ако майката е винаги първата любима на мъжа, тогава не изглежда чудно, че и тук първата любима е майката. В такъв случай женитбата за майката би било потвърждение на Фройдовата теза за „запаметения образ на майката“. Обаче Томас Ман прави разлика между „опит“ и „природа“ у героя: „Неиният образ бе странно чужд на неговия житейски опит, и все пак бе странно близък на неговата природа.“ Това изречение не само е поетическа перифраза на „едиповия комплекс“, но същевременно е констатация на неговата „странност“. Томас Ман не само иска да каже, че при „избора на обекта“ Григорс инстинктивно осъществява стремежа си към образа на майката, но и това, че Григорс е шокиран от познанието си и в същото време очарован, понеже в любимата открива майка си и така трябва да започне „играта на криеница“. По този начин „невъзможната женитба“, втори индест, трябва да

бъде прикрита от разиграния „едипов комплекс“. Наистина читателят добива ясна представа за този процес едва в края на романа. Това „осъзнаване“ на ирационалния „едипов комплекс“ очевидно изразява определена критика към психологията от страна на Томас Ман, обобщава авторът.

Тази критика има определени основания. Филологическите и литературно подкрепени психологически интерпретации на индестните истории биха могли да подведат Томас Ман да вижда „смисъла“ на романа „Избраникът“ само в „приложната психология“. Но точно това не е станало. Напротив. Писателят очевидно е твърде критично настроен към „гълбинната психология“ и по-скоро се стреми да „докаже“ психологията на Ницше и фатализма на Шопенхауер, заключава Бернвард Плате. Още през 1916 г. Томас Ман си отбелязва, че Фройд сччитава в себе си нещо прогресивно с нещо разложително. След 1925 г. той чете усилено Фройд и се опитва да отдели „големия изследовател на човека“, когото по-късно нарича „ришар между смъртта и дявола“, от всеобщия ирационализъм. Точно тогава Томас Ман се опитва да определи мястото на Фройд в съвременната история на духа. Той не желае да го прави отговорен за модерната „враждебност към духа“, но посочва, че в тази нова наука, психоанализата, е заложена опасност — „тя сякаш предлага възможността да се злоупотребява с нея от действителната реакция“. Под „действителна реакция“ Томас Ман разбира „тази навсякъде разпространена, владееща времето антиидеалистична и антиинтелектуалистична воля да се сломи приматът на духа и на разума“. При това той очевидно има предвид определени психологически направления, застъпвани в немските университети, отбелязва авторът. Тъкмо тук може да се установи връзка със сцената на първата среща в романа „Избраникът“. Синът се привлича от майката не „несъзнателно“ и „ирационално“ — той я среща едновременно несъзнателно и съзнателно. А майката го намира „знаеща-незнаеща“. Насочването на „избора на обекта“ става несъзнателно, знанието не променя нищо в този „избор“, но го прави „съзнателен“, превръща го в реален живот, посочва авторът.

Така проблематиката на романа „Избраникът“ от Томас Ман се структурира около един основен мотив: „престъплението и наказанието“ са заменени тук от „поуката“. И всичко това води към идеята за „свободния човек“, който овладява ирационалното у себе си и превръща собствения си живот в „театър“ — отвъд идеята за добро и зло.

Венцеслав Константинов

КЪМ ПРОБЛЕМИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА
ИСТОРИЯ ОТ ПОЗИЦИИТЕ НА ТЕОРИЯТА

(„Трудове по знаковым системам“ 17 и 18.
Ученые записки ТГУ, вып. 641 и 664)

Поредицата „Семиотика — трудове по знакови системи“, която се издава от университета в град Тарту, СССР, едва ли се нуждае от представяне, още повече, че за двадесетгодишното си съществуване тя успя да натрупа не само осемнадесет тома, но и огромна популярност сред литературоведите независимо от техните методологически позиции. Но, струва ми се, че все пак трябва да се кажат няколко думи за посоките, които следва развитието на тартуската школа, и отгук да се стигне до спецификата на последните два тома от поредицата — 17-и — „Структурата на диалога като принцип на работата на семиотическия механизъм“ и 18-и — „Семиотика на града и градската култура — Петербург“, които са предмет на нашето внимание.

До средата на 70-те години методът за структурно изследване на семиотичните явления успя да обхване почти всички аспекти и от разнообразното семейство на знаковите системи, вкл. и тези, които бяха наричани от тях „вторични“ — изкуствата, митологията, фолклора и пр., бяха изследвани детайлно с оглед разкриването на техните най-същностни семиотически основи и структурата на техния специфичен „език“. Струва ми се, че в редица от най-добрите работи от този период беше хвърлен мост и към други сфери на художествената проблематика, особено тези, които се отнасят до обществените и социално-психологическите предпоставки за появата на едно или друго художествено явление, независимо, че то е разглеждано тъкмо в неговия семиотично-структурен аспект. Но може би този подход, когато се прилага творчески и се държи сметка за реалната сложност на нещата, може да даде неподозирани и неподозирани за традиционното литературознание резултати. За пример бих посочил статията на Ю. М. Лотман „Темата за картите и играта на карти в руската литература от началото на XIX век“, публикувана в седмия том от поредицата.

Паралелно с това обаче не можеше да не дойде на дневен ред въпросът за онзи общ семиотичен код, който позволява функционирането на една система, включваща в себе си

множество езици. В качеството на обект за изследване беше приета културата като своеобразен семиотичен механизъм (за разлика от другите типове определения на културата, които визират различни аспекти от нейната проява). А в момента, когато започва да се изследва културата, на преден план изпъква въпросът за взаимодействието на отделните семиотични кодове, на отделните „езици“, т. е. въпросът за диалога като принцип на работа на семиотическия механизъм. Така тартуската семиотическа школа, която започна своето развитие от позициите на Пражкия лингвистичен кръжок, постепенно претърпя развитие и се приближи до онзи методологически модел за изучаване на литературата, който обикновено се свързва с името на М. М. Бахтин.

Последните два тома на „Семиотика — трудове по знакови системи“ привидно нямат почти нищо общо помежду си — единият е сякаш пределно теоретичен, свързан с общите методологически и практически проблеми за диалогизма като вътрешен принцип на културата, а вторият — пределно конкретен, центриран около един-единствен мит — мита за Петербург, отразен в литературата на деветнадесетото столетие и началото на нашия век. В съзнания си обаче и двете теми се концентрират около един определен кръг проблеми, свързани с принципа на диалога в културата — многоезичието и в същото време единството на културата, осъществяването на взаимодействия между различните аспекти на културата, което води до съществуването на такива явления като съществуването на единен текст, който се носи в материалната структура на различни текстове, изградени с помощта на различни езици.

Както се отбелязва още в уводната бележка към „Структура на диалога като принцип на работата на семиотическия механизъм“, диалогът крие в себе си два аспекта — единият е свързан с предаването на една вече готова и предварително известна на една от страните информация, а вторият — с изработването в самия процес на общуване на някаква нова, различна от предпоставките информация. Тази тенденция се характеризира според редакцията с играта на различни природни семиотически системи, с ориентираността спрямо тяхното кодово несъвпадение. Като крайна точка в амплитудата на отдале-

чаване от принципа на предаване на готова информация се разглежда художественият текст, в който основен семиотичен принцип е художественото моделиране на самия принцип на диалогизма. Предлаганите в сборника разработки обаче не се ограничават само с изследването на художествения тип диалогизъм — в редица статии се търсят предпоставките на диалога в самия принцип на човешкото мислене, включително до изследването на функционалната физиология на мозъка.

Сборникът се открива със студията на Ю. М. Лотман „За семиосферата“, в която по подобие на битущото в естествените науки понятие за биосферата се въвежда понятието „семиосфера“, което се определя като такова семиотическо пространство, извън което е невъзможно самото съществуване на семиозиса. Според автора с въвеждането му като принцип за съществуване на семиотическия механизъм се преодолява метафизичната дискретност на досегашните семиотически изследвания, които разглеждат културата като набор от отделни текстове и затворени един за друг езици. Според Ю. М. Лотман основни признаци на семиосферата са: отграниченост (понятието за границата), както и семиотическата неравномерност.

Понятието за границата е най-важното понятие, което лежи в същността на принципа на диалогизма. Изучаването на границите между различните елементи на семиосферата през различните исторически епохи може да се окаже ключ към разбирането на типа смислообразуване в съответната култура. От друга страна, границата има и друга функция, която особено задълбочено беше анализирал още Бахтин — катализатор на семиотическите процеси — наличието на гранична ситуация по правило се явява необходимост за проникване в същността на обекта (срв. анализа на граничната ситуация у Достоевски).

Но още тук би трябвало да си зададем въпроса за границата на самата семиосфера. От една страна, авторът разграничава семиотическо, несемеотическо и другосемеотическо пространство. Както сам той казва, въпросите на семантиката вече ни задължават да говорим за взаимоотношения между семиотическото и несемеотическото пространство. Но тук възниква въпросът за гледната точка, която, както още Бахтин показва, би трябвало да бъде „внеположена“, т. е. границата между семиосферата и несемеотическото пространство може да бъде определена само от наблюдател, който се намира и з в ъ н земната култура и не притежава нито един от земните семиотични езици. В противен случай въпросът се трансформира в определяне на границата между различни семиотически пространства, вътре в семиосферата, но не и за намирането на границата между семиосферата и з о б щ о и несемеотичното пространство.

От принципа на границата се предпоставя вторият принцип на семиотическия механизъм според Ю. М. Лотман — неговото мно-

гоезичие. За да се получи нова информация, в процеса на диалога е необходимо несъвпадение, макар и частично, между кодовете на участниците в диалога. Тази предпоставка има многобройни следствия, както по отношение на структурата на отделния текст, така и по отношение на развитието на културата в цялост — несъвпадението между очакваното и предлаганото, както показаха вече теоретично на рецептивната естетика, лежи в основата на вътрешнохудожествения механизъм на историческото развитие на изкуството. И все пак обаче ми се струва малко насилено свеждането до механизма на „сходството и различието“ на явления, които по същността си волят към процеса на самата комуникация, т. е. служат като своеобразен мост между семиозиса и извънсемиотичната реалност. Както показва още Бахтин, необходимо е съществуването на междинно равнище между „езика“ и неговата реална употреба в речта и това междинно равнище не може да се заменя само с понятието за „многоезичието“, тъй като в края на краищата човекът е заинтересуван от анализа на диалога между семиотичното и несемеотичното пространство, като именно несемеотичното в случая стои на първо място в йерархията. А точно този диалог остава някак си непонятен, ако приемем, че основата на диалогизма лежи в „многоезичието“ на културата, т. е. само в сферата на семиозиса.

Интересна тема лежи в основата на статията на В. М. Сергеев „Структурата на диалога и „некласическите“ логики“. Изхожда се от необходимостта логическите твърдения да бъдат включени в реалната структура на комуникативния процес, с което да се превърнат от формално-логически твърдения в а р г у м е н т и, а самият процес на логическото доказателство в процес на аргументация, предполагаща именно отчитането на диалогичността на изходните позиции. Макар и в съвсем тезисен вид, статията предлага същността на проблематиката, стояща пред новата научна дисциплина теория на аргументацията, която по силата на своята двустранност — логическа и комуникативна — дава възможности за по-дълбоко проникване в строежа на човешкото мислене, от една страна, а, от друга — в основите на самата художествена литература, където някои основни парадокси и противоречия в областта на сблъсъка между логическо и комуникативно също играят изключително важна роля. (По-подробно за проблемите на теорията на аргументацията вж. U. B e r k. Konstruktive Argumentationstheorie. Stuttgart, 1979.)

Статията „Проблемът за вътрешния диалогизъм“ от Т. В. Черниговска и В. Л. Деглин и „Семиотиката на пространството и функционалната асиметрия на мозъка“ от Н. Н. Николаенко и В. Л. Деглин се занимават с проблемите на физиологичния субстрат на човешкото мислене и езиковата компетенция. На базата на многобройни изследвания в медицински институти са направени редица важ-

ни изводи за вътрешния диалогизъм на човешкото съзнание, достигане до равнището на физиологията, което потвърждава ленинската теория за проявата на различни равнища на един основен принцип на строее на материята и съзнанието. Въпреки че резултатите на тези изследвания едва ли могат да се използват пряко в практиката на изкуството, те все пак са интересни с това, че показват необходимия, и з в ъ н х у д о ж е с т в е н и я характер на редица вътрешни напрежения и амплитуди в развитието на изкуството, което по специфичен начин и за своите си цели използва явни универсални закономерности на човешкото съзнание.

В статиите „Слово о полку Игореве“. Лингвотекстологически диалог : руси-половци“ от Т. М. Николаева, „Симетрия — асиметрия в композицията на „III симфония“ от Андрей Бели“ от З. Г. Милиц и Е. Г. Мелиникова и „Кутийката с огледалцето. За един дълбинен мотив на А. А. Ахматова“ от О. А. Седякова се проследяват конкретен историко-литературен анализ на проблемите на диалогизма, поставени като вътрешен център на конкретни художествени творби. В тези статии трябва да се види на практика как работи методологията, но с изключение на работата на З. Г. Милиц и Е. Г. Мелиникова, в която действително са разкрити някои от основните вътрешни диалектически противоречия на символистическото мислене и поетика, останалите две работи са останали на едно малко или повече емпирично равнище, без достатъчно задълбочени теоретически изводи и основания.

Интересни и задълбочени са двете статии, посветени на теорията на кинематографичното повествование „Към метасемиотическото описание на повествованието в кинематографията“ от Ю. Г. Цивян и „Диалогът и структурата на кинематографичното пространство“ от М. Б. Ямполски. В тях се проявяват някои от най-привлекателните черти на структурно-семиотическия подход — яснота и логическа обосноваване на предпоставките, съблюдуване на равнището, на което се провежда анализът, способност за извличане на основни теоретически принципи, лежащи в основата на определена структура, без при това да се правят обобщения, включващи и анализа на неизследвани равнища. И макар че теорията на кинематографичното повествование има да решава твърде много въпроси, свързани с висшете равнища на словесната и въздействената структура на кинематографичния текст, то тя в друго едно отношение като че ли изпреварва литературознанието — в ясното и задълбочено изследване на кинематографичната синтаксика. Тук естествено си казва думата и сравнително по-ограниченият обем на материала — историята на киното е едва стогодишна, пък и сравнително по-простите принципи, по които се строи чисто кинематографичният (визуален) текст. Особено успешно е проведен анализът в работата на В. М. Ямполски, където е разкрита вътреш-

ната диалогичност на кинематографичното повествование на няколко равнища — героите помежду си, автор и герой, автор — зрител — герой, макар че авторът съзнателно ограничава обема на задачата си и не се впуска в изследване на някои от най-важните аспекти на проблематиката, свързани с взаимодействието на различните равнища, което очевидно би довело и до по-дълбоко разбиране на структурата на кинематографичното повествование не само като текст, но и като дискурс.

Последната работа в сборника е статията на П. Х. Гороп „Симултантност и диалогизъм в поетиката на Достоевски“, която и пряко се отнася до проблематиката на М. М. Бахтин. Развивайки някои идеи, лансирани от Бахтин в „Проблеми на поетиката на Достоевски“ и „Време и хронотоп в романа“, авторът продължава и задълбочава анализа на структурата на романите на Достоевски. В този смисъл седемнадесетото издание на „Семиотика“ може да се сметне и фактически като едно продължение на оная методологическа и анализаторска традиция, която остави след себе си Бахтин.

Осемнадесетият том на „Трудове по знакови системи“ е посветен на един малко странен за традиционното литературоведско мислене проблем — „Семиотиката на града и градската култура — Петербург“. Обичайното схващане на литературознанието за ролята на мястото, в което се развива действието, е свързано с представата за една малко или повече помощна функция на пейзажа, имаща важно значение за въздействието на литературната творба, но не и за характера на нейната кодова семиотична система. Сборникът, който стои сега пред нас, показва нагледно обаче, че нерадко културното пространство носи собствен семиотичен код, който внася в структурата на творбата, а, от друга страна, самото това културно пространство може да съществува като семиотичен текст само в структурите на отделните творби.

Всъщност точно тук лежи и основната и безспорно най-интересната идея, произваща целия сборник. Семиотичният текст на едно културно пространство, каквото представлява само по себе си градът, съществува като единство в м н о ж е с т в о отделни текстове, които даже не са и в парадигмата на една и съща знакова система — литература, кинематограф, архитектура, социо-психологическа топография, градска митология и фолклор. Опитът да се изследва семиотиката на градската култура по необходимост поставя пред изследователя проблематиката за взаимодействието между семиотичните кодове, от една страна, и, от друга — доколкото все пак текстът на културното пространство е единен, се поставя и въпросът за единството на неговия семиотичен код. На практика обаче в сборника са намерили място повече исторически проблеми на конкретната символика на петербургската митология. Това, разбира се, са проблеми съвсем крайно интересни, при това отвещащи също

към някои много същностни въпроси за взаимодействието между културата и обществено развитие. Тук например много добре е показана връзката между знаковата символика на града и имперските уклони в устройството на държавата, есхатологичният характер на митологията, възникнала около създаването на Петербург и социално-икономическите основи за неговото основаване, пространствената организация и пр. И все пак от тартуската школа може да се очаква и разработката на чисто теоретични проблеми, свързани с проблематиката на сложните семиотични системи, каквато е безспорно анализираната.

Сборникът се открива със статията на В. Н. Топоров „Петербург и петербургският текст в руската литература“ и Ю. М. Лотман „Символиката на Петербург и проблемите на градската семиотика“. Именно в тях са изложени и основните идеи и принципи, за които стана въпрос по-горе, но и за тях би трябвало да се отнасят и несбъднатите очаквания. И все пак, в статията на Ю. М. Лотман присъства един аспект, който заслужава особено внимание от страна на теорията — проблемът за съотношението между „правилността“ на метаезика на градския код и „неправилността“ на реалния художествен текст, какъвто по същността си се оказва и градът Петербург — независимо от усилията, които са вложени за превръщането му във възпълнение на просвещенските философски идеи за „идеалния“ град. Тук се отразява и една от най-плодотворните научни концепции на Ю. М. Лотман, която се проявява още от ранните му работи и трябва наистина да се съжелява, че в разглежданата статия тя е отредено-толкова малко място.

Статията на Г. В. Вилинбахов „Основаването на Петербург и имперската емблематика“, М. Б. Плюханова „Петербургският трон във фолклора“ и Д. С. Лихачов „Бележити към интелектуалната топография на Петербург от първата четвъртина на двадесетия век“ са посветени на фактическото изучаване на петербургската символика от различни епохи на нейното съществуване, изпълнена в знаците на няколко различни „езика“. Основният момент тук е взаимоотношението между реалите на градското битие и дълбоката символика на неговите материални носители, свързана с дълбинните, вътрешни идеологически тенденции в развитието на концепцията за „Град“. Основната бележка, която може да се отпрати и към трите статии, е прекалено голямата доза емпиризм в тях, емпиризм, който на пръв поглед е свързан със самата идея на разработките — изучаване на съществуващите реални на петербургския текст, но в края на краищата се ограничава в анализа на няколко паметника. Изключение прави статията на М. Б. Плюханова, където са намерили място в конкретния анализ на материала — народни драми от XVIII в. — такива проблеми, като например есхатологизъм в петербургската митология и неговото

възприемане от фолклора (петербургският мит се носи от един различен по самата си същност на проява и функциониране градски фолклор), промените в стилистиката на народната драма, свързана с царството и пр.

Основната част от сборника е посветена на проблема за изучаване на петербургския мит в руската литература на деветнадесетия и началото на двадесетия век. В уводните статии на В. Н. Топоров и Ю. М. Лотман са разгледани, макар и накратко, свързаните с началния период на възникването на петербургския текст проблеми. Задълбочен анализ обаче на връзките на петербургската митология с конкретни периоди от развитието на руската литература, а също така и на конкретното възникване и постепенното оформяне на „петербургския текст“ като резултат на художествената активност на литературата намираме едва в статията на З. Г. Минц, М. В. Безродни и А. А. Данилевски и „Петербургският текст“ и руският символизъм“. Особено важен момент в статията е успешно проведенят опит да се анализира постепенното преливане на „традиционните“ творби на петербургския текст („Медният конник“, „Дама пика“, „Петербургски повести“, петербургските романи на Достоевски и пр.) в новите — творби на А. Бели, А. Блок, Ф. Солюгуб, И. Аненски и пр. При това въпросът не се свежда само до изучаване на петербургската тема в техните работи и на функцията на градския пейзаж за въздействието на творбата, а се проследяват именно преходът и развитието на отделните ключови мотиви на петербургската символика в единната структура на петербургския текст — есхатологизъмът на митологията, мотиви, свързани с отделни твърди знаци на градската символика, постигата и пр. Това отношение вътре в единната структура на петербургския текст на елементи, които освен своята инвариантност притежават и вариантност — исторически изменения, промени в начина на идеологическо тълкуване и пр., повдига въпроса за принципа на отношенията между старите и новите творби, свързани със самата им стилистика (в текста на новата творба трябва да се появи не просто градската реална, а именно нейният символически смисъл, свързан най-вече с активността на литературата). Тук стават актуални проблемите на цитацията (ако се погледне на петербургския текст като органично цяло от различни и произведенији автоцитацията — ако този текст се възприеме откъм аспекта на неговото единство).

Статията на М. Л. Гаспаров, Ю. Г. Цивян и Р. Г. Тименчик разглеждат въпроса за съотношението на литературния „петербургски текст“ и неговите носители извън литературата — архитектура, кино. Особен интерес в това отношение представлява статията на М. Л. Гаспаров „Петербургският цикъл на Бенедикт Лившиц: поетика на загадката“, която разглежда възникването и смислообразователните механизми на цикъл стихове, по-

светени на някои от възловите мотиви на петербургската символика, свързани с архитектурата. Трябва обаче да се съжاليا, че при този изключително благодатен материал е останал неразработен един основен теоретически аспект на целия петербургски текст — отношението между различните семиотически системи и принципите за постигане на тяхното единство именно като код на петербургския текст.

Сборникът завършва по добра традиция с публикацията на текст от класическото наследство на литературознанието, представляващ етап в развитието на семиотиката. Този път това е статията на известния съветски литературовед Лев Василиевич Пумпянски (1891—1940) от школата на М. М. Бахтин — „Гогол“. Статията представлява увод към не-завършена и загубена книга на Пумпянски за Гогол, която е трябвало да изследва въпроса за тониката на руската литература, т. е. именно въпроса, който се анализира в сборника за Петербург. В сегашния си вид статията се приближава към темата само в абзаца, посветен на „Нос“, докато в по-голямата си част представлява анализ на смеховата култура, с което би могла да служи като допълнение към широко известните работи на М. М. Бахтин.

В своята цялост двата последни тома на „Трудове по знакови системи“ предлагат интересен материал за размисъл по въпроса за отношението между проблемите на литературната история и теоретическия подход към литературата. Струва ми се, че и тук тартуската школа остава вярна на традициите си — без да се стеснява от „суровостта“ на редица идеи, без стремеж за детайлно изчерпване, смело се поставят все нови и нови проблеми. А може би и самото литературознание на нашето време предопределя подобен подход — преди всичко позицията, а детайлите са работа на читателя. Във всеки случай сборниците предлагат доста материал за размисъл, което в края на краищата е главната цел на цялото литературознание.

Александър Панов

„СИЛУЕТИ ОТ ВЧЕРА И ДНЕС“ от ЕЛКА
КОНСТАНТИНОВА. С., БП, 1985

Както показва заглавието на сборника, включените в него статии и портрети са посветени както на писатели, чието творчество е вече част от литературната ни история, така и на автори и проблеми, които според авторката оформят развойната ситуация на съвременната българска проза. Тематичната автономност на всяка от частите не нарушава целостта на книгата, защото като критик с изведен афинитет към съвременната литература Елка Константинова се спира на онези страни от творчеството на Георги Райчев и Свето-

слав Минков, на онези от литературно-историческите и критическите идеи на Боян Пенев, които са с непохабена актуалност днес и които непротиворечиво се съчетават с наблюденията и върху съвременни автори и проблеми. Това придава на сборника характеристиката на критическа книга, чието значение трябва да се отчита с влиянието, което вложените в него идеи могат да окажат върху развитието на прозата, а не с приноса му при осмислянето на историята на българската литература. И трябва да се отбележи, че това значение щеше да бъде по-голямо, ако „Силуети от вчера и днес“ беше отпечатана година-две по-рано, което е било възможно, както личи от статиите с наблюдения върху художествената проза от последните години. Тази книга на Елка Константинова трябваше да излезе и преди респектиращото ѝ изследване „Фантастика и съвременност“, защото в него получават убедителното си разработване наблюдения и концепции, които в един по-начален вид срещаме в статията „Въображението и реалното“ в съвременната проза“. Случаят е показателен за необходимостта от по-голямо издателско внимание към литературнокритическите текстове, чиято стойност е пряко зависима от времето на тяхното отпечатване, една зависимост, която се подсилва и от динамиката на процесите, които се наблюдават в съвременното литературнотеоретическо и критическо мислене, от стремителното развитие на изследователската и критическата методология, от непрекъснатото растящите възможности за обективна критическа оценка и интерпретация.

Издаването на две критически книги в продължение само на няколко месеца показва, че дългогодишното присъствие на Елка Константинова в литературата се осмисля от продуктивността, под която лежат натрупаният олит и теоретическата осведоменост. Това означава, че заниманията ѝ с теорията на фантастичната литература, познаването на историята на българската литература между двете световни войни и ориентираността ѝ в проблемите на съвременната проза плодосно се съчетават, оформяйки едно критическо съзнание, годно да осмисли в перспективата на бъдещото им развитие най-интересните явления на белетристиката „от днес“.

Именно като успешно съчетание на литературния историк, теоретика и критика трябва да се разглеждат статиите и портретите от сборника „Силуети от вчера и днес“. Първият раздел е посветен на най-характерните насоки и тенденции в развитието на прозата през последните четиридесет години, като подредбата на заглавията е извършена така, че съдържанието им да обхваща проблеми, чиято значимост се движи от по-общото към по-конкретното, от явленията в идеята към явленията в тематиката, от принципите, които определят литературната диалектика, към конкретното им възпяване.

Статията „Обновлението в прозата на социалистическия реализъм“, която съдържа обединяващите идеи на целия сборник, е подплатена с патоса на схващането, че основната функция на художествената проза е да претворява най-зависните измерения на нравствените усилия на времето, в което се създава, че порасналите престиж на разказваческото изкуство през последните години е пряк резултат от стремежа на българските писатели адекватно с общественото развитие да отразят духа на времето, да пренасочат интересите си от външната, социална определеност към вътрешния, морален статус на съвременника. Отчитането на литературното развитие Елка Константинова извършва по безелите, които са негови иманентни определители, без да отхвърля зависимостта на литературния процес от социално-психологическата диалектика и същевременно без да изпада в социологическо абсолютизиране. Импулсите, които литературата черпи от общественото развитие, придобиват стойност едва когато получат убедителната си художествена трансформация, когато получат осъществяването си като нейни автономни определители, когато се превърнат в идейно-стилистични характеристики. Миметичният характер на литературното творчество не отхвърля закономерности на вътрешното ѝ развитие според Константинова, защото в това тя съзира основанията за приемствеността, която установява между прозаичките традиции на миналото и днешнията на съвременните белетристи. Третата посока, в която авторката търси факторите, оказващи влияние върху движението на българската проза, която по принцип слабо се засяга в критическата книжнина, са процесите, които се наблюдават през последните десетилетия в европейската и световната литература. Много успешно тя свързва „диризацията“ в нашата проза със засиления интерес към психическите процеси в съзнанието на героя в литературите с богати традиции, но синхронността на явленията не ѝ пречи да разграничи хумания патос на социалистическата литература от песимизма и разочарованието, които откриват западните писатели в наблюдаваното отблизо съзнание на своите герои. Обогащането на социалистическата проза е разглеждано в светлината на все по-усъвършенстващата се концепция за социалния статус на човека в условията на социализма и като израз на необходимостта да се обхване цялостно широтата на общественото и личното му битие тя разглежда развитието на поетиката на прозата, богатството на художествени идеи в съвременното и непрекъснатото разнообразяване на формалните средства за тяхното осъществяване.

Спирайки се на най-характерните особености на обособилите се отчетливо стилно-тематични етапи в развитието на прозата през последните десетилетия, Елка Константинова се старее да ги очертае в предпоставките на тяхната последователност, да моти-

вира тяхната закономерност с целите, които стоят пред отделните писателски поколения. В статията е посочено значението на Априлския пленум от 1956 г. за преодоляването на догматичния нормативизъм, за възстановяване целостта на белетристичната традиция в българската литература и разширяване на възможностите за творческо експериментирание. Интересите на писателите към индивидуалната неповторимост на човека в прозата на 60-те години тя разглежда едновременно и като израз на променената представа за измерената на човешкото, и като реакция към епическата деперсонализация на предходния период. Същевременно това е за нея израз на новото самосъзнание на литературата, показател е за новото разбиране на нейната социална функция. В прозата на 70-те години Елка Константинова отбелязва стремежа към нов епичен синтез, реабилитиране на класическите повествователни форми, които през 60-те години са дискриминирани от стихията на трескаво дирене на нова изразност. Синтетичното осмисляне на действителността и историческото битие на българина са свързани и с постигането на нови дълбочини при родовата, историческата, социалната и психологическата мотивация на състоянието и поведението на героите. Критическа проникателност издава твърдението, че през последните години има много сполучливи опити за художествено осмисляне на духовното състояние на българина в дълбочината на неговия исторически и културен опит, а също така и интегрирането на националната проблематика с най-актуалните идеи на съвременното човечество.

Тези явления са схванати не само като идейно-тематични трансформации, нещо характерно за един отминал период на нашето критическо мислене, редициви от който все още се срещат, но като промени в поетиката на творчеството на отделните писателски поколения, като усъвършенствуване на повествователните похвати и развитие на жанровите форми. Концентрирайки интереса си към екзистенциалните проблеми на личността, прозаичите от последните десетилетия неимоверно разширяват художественото пространство, съсредоточавайки върху неговата територия най-значимите идеи и най-съществените настроения на нашето време. Новият творчески хоризонт актуализира значението за реалистичната литература на параболата и гротеската, на иронията и парадокса. Разширените представи за същността на реалистичното изкуство активизираха интереса към фантастичното и като една от най-последователните изследователки на фантастичната литература Елка Константинова с удовлетворение посочва нейното влияние при създаването на най-интересните прозаични творби през 60-те и 70-те години, позовавайки се на първите от творчеството на Й. Радичков и П. Вежинов.

В статията „Обновление в прозата на социалистическия реализъм“ се отделя специално място на наблюдаваното върху развитието

на историческата проза като израз на активизираното национално самосъзнание. Изводът, че засиленият интерес към историческите и документалните факти е следствие на разширението предпоставки за възможностите на художествената проза, а тяхната стойност на художествени предпоставки може да бъде оценена от хоризонта на развоината ситуация, в която се намира съвременната литература, е идея на статията „Стремеж към преосмисляне на историята“. Спирайки се на най-значителните насоки, очертани от наблюденията върху историческата художествена проза на Емилиан Станев, Вера Мутафчиева, Генчо Стоев и др., Елка Константинова се старее да докаже, че съвременното историческо четиво е в състояние да имплицира най-представителните черти на литературния развой, че то „е отново в талгата на литературния процес“. Претворяването на историческите епохи през 60-те години се осъществява като интериоризация на движещите сили в съзнанието на един централен герой, докато през 70-те години тя създава отстъпление от тази субективизация и стремеж към епическо моделиране на духовната и емоционална обстановка. Тези процеси са свързани с явен стремеж към осъвременяване на проблематиката, към търсене на явни или имплицитни аналогии между миналото и съвременното. Най-интересните явления в историческата проза авторката вижда точно в творбите, които изразяват духа на съвременното и същевременно са тясно обвързани с научно проверени исторически факти и документи.

Разграничавайки литературната фантастика от стилистичната употреба на алегорична символика и фолклорни образи, Елка Константинова проследява развитието на българската фантастична литература в съвременния, дефинитивен смисъл на понятието. Въпреки традиционното реалистично мислене на българските писатели, или по-точно, на базата на него, фантастичната литература в България винаги е съхранявала спецификата на националния дух. Именно присъствието във фантазното въображение на съвременните писатели на исторически изградено трезво отношение на българина и към най-заплетеното и мистично положение запазва българската фантастична литература от крайните увлечения на „жълтата“ фантастика. Проследявайки присъствието на фантастичното в националната повествователна традиция, започвайки с приказния фолклор, през старобългарската литература, отделни творби на писатели като Елин Пелин, Георги Райчев, Антон Страшимиров, Петко Тодоров, Светослав Минков, Йордан Радичков, Любен Дилев и др., авторката убедително доказва, че съхранялата традициите на образното народно мислене българска фантастика съдържа в много по-голяма степен хуманистичния патос на времето ни от занимателната самоцелност на западния тип Science Fiction, която е отражение на деформирана представа за смисъла на фантастичната литература.

Закъсненото с отпечатването на сборника дава възможност да се прецени без усилие верността на наблюденията върху творчеството на най-младите белетристи, тъй като разви-

тието на авторите за няколко години потвърждава направените веднага след публикуването на първите им книги изводи. Въпреки индивидуалното своеобразие на всеки от тях Златомир Златанов, Красимир Дамянов и Валентин Даневски действително оформят един общ белетристичен ракурс към проблемите на действителността, който се откроява с директното си навлизане в най-острите конфликти на съвременното с опростяване на художествената форма. В статията не са отминати без внимание и несполуките на някои млади разказвачи, в упреците към които прозира оптимизмът за бъдещето на социалистическата проза.

Във втория раздел на сборника са включени портретите на писатели от миналото и съвременното и само на един поет — Николай Лилиев. Подчертано специализирана в проблемите на прозата, Елка Константинова включва написаното за него в един сборник, посветен на писателското изкуство, за да подчертае трайната си привързаност към поетическото му дело и нравствения пример. Като израз на приобщеност и обстойно познаване трябва да се разглеждат и портретите на Боян Пенев, Георги Райчев, Светослав Минков, Георги Караславов, Павел Вежинов, защото за повечето от тях авторката е писала далеч по-обстойно и изчерпателно. В малкото страници, които им посвещава тук, тя се е старала да синтезира и актуализира някои оставали на заден план страни от творчеството им, да сложи още един път акцента върху измеренията им в историята на българската литература. По-изчерпателни са портретите на Вера Мутафчиева, Генчо Стоев и Иван Давидков. За всеки от тях е писано с добросъвестност и критическа вещина, с обстойно познаване не само на художественото, но и на научното творчество, както е при Вера Мутафчиева, или на поетическото — при Иван Давидков.

Професионалната вещина, с която авторката създава мястото на всеки писател в панорамата на съвременната българска литература, личи най-добре в написаното от нея за творчеството на Петър Незнакомов, Дончо Цончев и Лада Галина. С техните портрети Елка Константинова ни убеждава, че за осмисляне на художествената проза освен надеждни научни методи са необходими и проициателни сетива и доброжелателност.

В заключение бих искал да се върна към сравнението, което направих по-горе между двете последни книги на авторката: „Фантастика и съвременност“ и „Силути от вчера и днес“. Изразявайки мнението, че бих предпочел втората да беше отпечатана преди първата, нямам предвид по-голямата научна строгост на „Фантастика и съвременност“, въпреки че подобна еволюция може да се открие в критическата дейност на Елка Константинова, а това, че част от идеите на „Силути от вчера и днес“ са пълноценно разгърнати във „Фантастика и съвременност“, което означава, че рецензираният сборник има трайно значение за бъдещото й критическо творчество. А това означава, че има значение и за цялата критическа литература.

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОД. XXIX, 1985

ЛМ — Световен парламент на майсторите на художественото слово. Мисли на писатели — участници в Петата международна писателска среща в София '84, I, 3.

СТАТИИ

- Авджиев, Желю — Емануил Попдимитров. VIII, 66.
Ангелов, Ангел — Психологическата стилистика на Лео Шпитцер. VI, 97.
Андонова, Зоя — Към въпроса за психологията на литературното творчество. VII, 89.
Андреев, В. Д., П. А. Дмитриев (Ленинград) — Н. С. Державин — един от основоположниците на съветското славянознание (Към 150-годишнината от началото на славянознанието в университетите на Русия и СССР). V, 85.
Андреева, Надежда — Литературното наследство на проф. Константин Гълъбов. I, 27.
Андрейчева, Велика — Някои специфични черти в поетиката на Николай Райнов. VIII, 47.
Аретов, Николай — Книжовникът и преводачът Димитър Т. Душанов. V, 44.
Аретов, Николай — Необичайно пътешествие в света на романа (По повод „Тайната“ на Богомил Райнов). VII, 61.
Атанасов, Александър — Георг Лукач — критик на авангардистката естетика. VIII, 89.
Башиянов, Георги — За историко-литературното значение на една статия в сп. „Зора“ (1885) и за нейния автор. VII, 69.
Беляева, Сабина — Символиката на дома в съвременната българска литература. VI, 40.
Василев, Михаил — Разказът и повестта в детската ни литература между двете световни войни. III, 38.
Велчев, Велчо — Йордан Йовковите „Старопланински легенди“. IV, 73.
Велчев, Петър — Поемата на Гео Милев „Септември“. II, 14.
Георгиева, Албена — Спецификата на легендата в българския фолклор. IV, 85.
Гуляшка-Балканска, Светла — Френско влияние в басните и епиграмите на Стоян Михайловски. II, 78.
Гърдев, Георги — Човекът и светът в прозата на Чингиз Айтматов. IX, 80.
Даскалов, Николай — Черти от поетиката на романа „Пепелища“ от Стефан Жеромски. VI, 105.
Димитрова, Ирма — Поетическият свят на Александър Вутимски. IX, 71.
Димов, Георги — Бележит учен — родолюбец и гражданин-хуманист. X, 28.
Заимова, Рая — Българо-византийските общувания в западноевропейската художествена литература през XVI в. (Мотивът за цар Ватран и рицаря Руджеро). X, 85.
Иванов, Славчо — Васил Пундев като литературен критик. VI, 83.
Игов, Светлозар — Богомил Райнов — пътят към прозата. X, 39.
Илиев, Стоян — Живата „мъртва“ поезия. IV, 53.
Йовева, Румяна — За реалистичното изображение в разказите на Георги Стаматов. III, 3.
Йорданова, Катя — Психология на страданието и устрема. (За романа на Добрило Ненадич „Доротей“). X, 73.
Каролов, Свилен — Атанас Далчев. Зараждане и оформяне на естетико-критическите му възгледи. III, 17.
Кирова, Лилия — За някои особености на южнославянския реализъм. IX, 48.
Коларов, Радосвет — Черти от гротесковия свят на романа „Хоро“. II, 36.
Корня, Паул (Румъния) — Пътища и перспективи в съвременната социология на романа. III, 114.
Кунчев, Божидар — Преди да започне бъдещето. I, 38.

- Кърпачева-Даскалова, Радка—Чехов и Яворов. IV, 36.
 Ликова, Розалия—Николай Лидиев—постът на жадуваната хармония. V, 65.
 Мулярчик, Александър (Москва)—След неоконсерватизма (Литературата на САЩ в началото на 80-те години). II, 106.
 Николчина, Миглена—Полеет в небето на времето: П. Б. Шели и романтичният утопизъм. IV, 104.
 Ничев, Александър—Въпросите на трагедията в един коментар на „Поетиката“. III, 57.
 Протохристова, Клео—Към теорията на пародийното. III, 71.
 Радев, Иван—Антон Дончев—„Докато не превърна цялата история в мой спомен...“ X, 55.
 Радев, Радослав—Родовото начало и проявленията му в българската белетристика през 60-те и 70-те години на XIX век. VIII, 20.
 Стаматова, Емилия Н.—Идейно-тематични и художествени паралели в творчеството на Волкер, Смирненски и Вапцаров. VI, 71.
 Станева, Катя—Читателят в поетическия текст (По материали от българската поезия през 60-те и 70-те години на XIX в.). I, 11.
 Стефанов, Валери—„Бай Ганьо“ и Бай Ганьо. VIII, 36.
 Терзиев, Константин—Журналистът и ораторът Стефан Стамболов. IX, 29.
 Тодоров, Илия—Личността и делото на Константин Величков. I, 16.
 Тодоров, Цветан—Бележки по „Персийските писма“. I, 56.
 Федоренко, Николай (Москва)—Прекъснат диалог (Към творческия портрет на Павел Вежинов). III, 92.
 Хаджикосев, Симеон—Генеалогия на един модернистичен мотив. VI, 57.
 Хаджикосев, Симеон—Яворов и Бодлер. II, 60.
 Цанева, Милена—Лирическата равностетка на Вазов „Люлека ми замира“. II, 3.
 Цанков, Георги—Топология на един град-призрак, или още веднъж за „новия роман“. II, 91.
 Чирпанлиев, Стефан—Биографът Захари Стоянов. IV, 3.
 Янева, Катя—„Стихията на документализма“. II, 68.

ТРЕТА МЕЖДУНАРОДНА ДЕТСКА АСАМБЛЕЯ „ЗНАМЕ НА МИРА“

- Илинчева, Катерина—Някои особености на младата поезия за деца. VII, 41.
 Славова, Маргарита—Персонаж и сюжетно-композиционно изграждане в белетристиката за деца и юноши. VII, 23.

ГОДИШНИНИ

1100 години от смъртта на Методий

- Богданов, Иван—Солунските братя и българската култура. VI, 17.
 Николова, Светлина—Делото на великия славянски просветител Методий. VI, 3.

200 години от рождението на Неофит Бозвели

- Димчева, Росица—Драматичното в диалозите на Неофит Бозвели. IX, 3.

165 години от рождението и 90 години от смъртта на Фридрих Енгелс

- Стойков, Любомир—Фридрих Енгелс като литературен критик. VIII, 3.

150 години от рождението на Любен Каравелов

- Георгиев, Любомир—Белетристиката на Любен Каравелов и българската народопсихология. I, 65.
 Кунчев, Красимир—Фолклорни архитипове и влияния върху начина на повествуване в белетристиката на Любен Каравелов. I, 74.

100 години от Съединението и Сръбско-българската война

- Баева, Соня—Първи крачки в борбата за Съединение. X, 23.
 Цанева, Милена—Българската литература и Сръбско-българската война. X, 3.

100 години от смъртта на Виктор Юго

- Годон, Жан (Париж)—Поемата „Клетниците“. VII, 17.
 Димов, Георги—Виктор Юго и България. VII, 9.
 Стефанова, Людмила—Виктор Юго—човекът и писателят. VII, 3.

100 години от рождението на Асен Златаров

Генкова, Людмила, Свобода Бенева — Асен Златаров — с любов и верни критерии към литературата. VI, 29.

90 години от рождението на акад. Георги Цанев

Димов, Георги — Виден представител на съвременната ни литературна история и критика. IX, 18.

60 години от рождението на акад. Георги Джагаров

Колева, Дора — Поезията е неуморно сражение за човека. VII, 47.

40 години от победата над хитлерофашизма и японския милитаризъм

Григоров, Георги М. — Българските поети през Отечествената война. V, 17.

Пенчев, Георги — Цвете до старата каска. (Размисли за родолюбието през годините на Отечествената война, отразено в нашата поезия). V, 3.

Цветков, Иван — Лириката на Александър Твардовски. V, 25.

ДВАМА РЕВНОСТНИ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ НА СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Грашева, Лиляна — Бою Ст. Ангелов. II, 129.

Милтенова, Анисава — Куйо Кувев. II, 124.

ПРОФИЛИ

Гетов, Георги — Любомир Левчев — аспекти от литературнотворческата му концепция IV, 117.

Евтимов, Евтим — Под знака на високата мярка (Георги Джагаров). V, 98.

Йорданов, Александър — Крум Григоров. I, 81.

Константинова, Елка — За прозата на Иван Давидков. VIII, 104.

Холевич, Йорданка — Петър Диневков. (По случай 75 години от рождението му). X, 91.

ИЗ СВЕТОВНАТА ЕСТЕТИЧЕСКА МИСЪЛ

Ман, Томас — За себе си. V, 117.

Новалис — Цветен пращец. IV, 129.

Рачева, Бисерка — Красотата като съпротива. Рилке за изкуството (Въведение). X, 120.

Рилке, Райнер Мария — Писма. X, 125.

Хердер, Йохан Готфрид — Шекспир. I, 103.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ

Бораджиева, Лотос — Светослав Минков и приказният свят на Шехеразала. VII, 134.

Василев, Дженю — Думата на „Литературен глас“. VI, 133.

Великов, Стефан — Писма на Николай Лилиев до Асен Разветников. V, 132.

Добрев, Добрин — Поглед към проблемите и възможностите на лингвопоетиката. III, 136.

Константинова, Елка и Надежда Александрова — Писма на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев. I, 133.

Кунева, Виолета — Димитровската тема в българската публицистика. X, 95.

Малинова, Людмила — Темата за войната в поезията на жените-поетеси от края на 30-те и началото на 40-те години. VII, 143.

Минкова, Лиляна — Из историята на българската възрожденска повест (Доктор Васил Караконовски и неговата повест „Стоянова пещера“). IX, 107.

Налбантова, Елена — Някои уточнения около книжовното наследство на П. Р. Славейков. VIII, 111.

Неделчев, Михаил — Размисли върху няколко неизвестни писма на Яворов. I, 126.

Неделчева, Цветанка — Неизвестни писма на Вазов и неговото семейство. X, 101.

Пашалийска, Румяна — Новооткрити писма на Николай Лилиев до Христо Герчев. III, 142.

Пършев, Николай — Първият критически отзив за творчеството на Ангел Каралийчев в периодичния печат. VII, 155.

Радев, Иван — „Българска христоматия“ — творческо-критическа рецепция на естетическия ни развой до 80-те години. I, 117.

Сестримски, Иван — Хаджи Найденов. II, 141.

- Ставрева, Лиляна В. — Писма на Мара Белчева. VIII, 114.
 Стойчев, Тодор — Александър Теодоров-Балан в моите спомени. IV, 141.
 Томова-Манова, Иванка — Библиотеката на Николай Лилиев. VII, 127.
 Флорин, Сидер — Поезия на нонсенса (Същност и превод). X, 105.
 Хлебарова, Златана — П. К. Яворов през 1913 г. IV, 145.
 Ян Йендзие (Китай) — Българската литература в Китай. II, 149.
 Янєв, Владимир — Поправките на Николай Лилиев. V, 139.

ИЗ ЧУЖДЕСТРАННИЯ ПЕЧАТ

- Литературни списания от СССР, ЧССР, ГДР и Испания. I, 138.
 Литературни списания от СССР, ФРГ, Дания, Португалия и Венецуела. II, 153.
 Литературни списания от СССР, ФРГ и Дания. III, 152.
 Литературни списания от СССР, ГДР, ФРГ и Дания. IV, 154.
 Литературни списания от СССР, ГДР, Австрия и Испания. V, 147.
 Литературни списания от СССР, ГДР, ФРГ и Белгия. VI, 150.
 Литературни списания от СССР, ГДР, ФРГ, Мексико и Колумбия. VII, 157.
 Литературни списания от СССР, ГДР, ФРГ. VIII, 117.
 Литературни списания от СССР, Куба и Чили. IX, 133.
 Литературни списания от ЧССР, ГДР и ФРГ. X, 130.

ПРОБЛЕМИ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРЕВОД

- Иванов, Димитри — За младите преводачи на художествена проза. V, 105.
 Неделчев, Михаил — Социални форми на самосъзнанието на преводното дело — 1984 г. (Състояние и проблеми на теорията, историята и критиката на превода и преводната литература). VII, 113.
 Николов, Спас — Преводни проблеми при прозата на модернизма. I, 86.
 Попов, Николай Б. — Проблеми и постижения на преводната проза от неславянски езици през 1984 г. VI, 114.
 Стефанов, Христо — Критика на превода или критика на преводната литература? II, 135.

ПРЕГЛЕД

- Ангелов, Ангел — „Neohelicon“, tomus X, 2, 1983. VI, 162.
 Анчев, Ангел — „Горизонти художественного образа“ от М. Б. Храпченко. II, 170.
 Аретов, Николай — „Столица на оцелелите“ от Иван Радев. IX, 142.
 Балабанова, Христина — Vladimir Macura „Znamení zrodu“. IX, 144.
 Бенбасат, Алберт — „В търсене на националното“ от Луко Захариев. II, 168.
 Бенбасат, Алберт — „Поезия на подвига“ от Христо Йорданов. IV, 167.
 Вапорджиев, Веселин — „Оратори на немската Реформация. Мартин Лутер, Томас Мюнцер“, сборник. III, 161.
 Влахов-Мицов, Стефан — „Портрет на едно поколение“ от Иван Спасов. II, 165.
 Георгиева, Невена — Gérard Genette — „Nouveau discours du récit“. III, 163.
 Гетов, Георги — „Погледи към две литератури“ от Иван Цветков. I, 152.
 Григорова, Людмила — „Художественный мир Бернарда Шоу“ от Пьотр Балашов. I, 156.
 Дочев, Димитър, Ангел Ангелов — „Традиция. Литература. Действителност. Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание“, сборник. V, 159.
 Каменов, Йордан — Поредицата „Литературно-критически очерк“ през 1982—1984. I, 163.
 Карадочев, Иван — „Силуети от вчера и днес“ от Елка Константинова. X, 139.
 Кирова, Лиляна — „Българската критика за Христо Ботев“, сборник. I, 150.
 Козлуджов, Запрян — „Ритм художественной прозы“ от М. М. Гиришман. VIII, 130.
 Конев, Илия — Виден немски славист и българист (Gerhard Gesemann — „Gesammelte Abhandlungen“. Band 1—2). VIII, 124.
 Кунчев, Божидар — „Шарл Бодлер“ от Димитър Аврамов. VII, 171.
 Мечев, Константин — „Страници от историята на Търновската книжовна школа“ от Георги Данчев. V, 156.
 Митова, Катя — Zofia Mitosek — „Teorie badan literackih“ Stefania Skwarczynska — „kierunki w badaniach literackih“. VII, 166.
 Николов, Йордан — „В дни на ратни беди. Очерк за времето и за личността на Презвитер Козма“ от Константин Мечев. I, 148.

- Панов, Александър — Към проблемите на литературната история от позициите на теорията („Труды по знаковым системам“ 17 и 18. Ученые записки ТГУ, вып. 641 и 664). X, 135.
- Патрашкова, Кристина — „Разкъсани мрежи“ от Любомир Тенев. IX, 140.
- Пачев, Илия — „Жанр и жанрова специфика (Литературна морфология)“ от Иван Попиванов. VI, 158.
- Тодоров, Илия — „Paisi von Chilandar, „Slawobulgarische Geschichte“. V, 157.
- Цанков, Георги — „Телескоп, път и две сиамски котки“ от Вера Ганчева. III, 159.
- Цанков, Георги — „Увлечения. Етюди и портрети от Минко Бенчев. VII, 174.

ХРОНИКА

- (Велчев, Петър) П. В. — Юбилейна научна сесия за Никола Вапцаров. I, 159.
- Михайлов, Камен — Международна научна сесия за Любен Каравелов. II, 173.
- Томова-Манова, Иванка — Научна сесия по случай 100-годишнината от рождението на Николай Лилиев. VIII, 133.

Съставила: Иванка Томова-Манова

SOMMAIRE

Le centenaire de l'union et la guerre Serbo-bulgare

- Miléna Tzaneva — La littérature bulgare et la guerre Serbo-bulgare 3
Sonia Baeva — Les premiers pas dans la lutte pour l'Union 23

- Gueorgui Dimov — Un éminent savant- patriote et citoyen-humaniste 28
Svetlozar Iggov — Bogomil Raïnov — le chemin vera la prose 39
Ivan Radev — Anton Dontchev — „Tant que je ne fasse pas de toute l'histoire un mien souvenir. . .“ 53
Katia Yordanova — La psychologie de la souffrance et de l'élan (Du roman de Dobrilo Nénaditch „Dobrotej“) 73
Raya Zaimova — Contacts bulgares-byzantins dans la littérature d'Europe Occidentale durant le XVI^e siècle (Le motif du roi Watran et le chevalier Ruggero) 85

Profilis

- Yordanka Kholevitch — Pètré Dinékov (à l'occasion de son 75-e anniversaire de la naissance) 91

Communications scientifiques

- Violéta Kouneva — La thématique dimitroviennne dans le journalisme bulgare 95
Zvétanka Nédeltcheva — Lettres inédites d' Ivan Vazov et de sa famille 101
Sider Florin — La poésie de nonsense (L'essense et la traduction) 105

A travers la pensée esthétique mondiale

- Bisserka Ratcheva — La beauté en tant que résistance. — Rilke sur l'art 120
Rainer-Maria Rilke — Tiré des „Lettres adressées à un jeune poète“ 125

A travers la presse étrangère

- Lu dans les revues littéraires de Tchécoslovaquie, d'Allemagne Démocratique et d'Allemagne Fédérale 133

Revue

- Alexandre Panov — Au sujet des problèmes de l'histoire littéraire des positions de la théorie 138
Ivan Karadotchev — „Silhouettes d'hier et d'aujourd'hui“ par Elka Constantinova 142

- Sommaire annuel de la revue „La pensée littéraire“ de 1985 145

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА.
РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ В ДВА МАШИНОПИСНИ ЕКЗЕМПЛЯРА
(ИЛИ ОРИГИНАЛ И КСЕРОКОПИЕ)

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1985
с/о Jussator, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Ц. Стойнова*

Давена за набор на 2. X. 1985 г.

Подписана за печат 12. XII. 1985 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 9,38

Издателски коли 12,16

Тираж 1700

Изд. индекс 10448

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка 449