

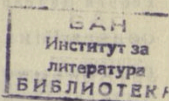
мисъл

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1985. 7



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495



ГОДИНА XXIX . КН. 7 . 1985

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

СЪДЪРЖАНИЕ

100 години от смъртта на Виктор Юго

Людмила Стефанова — Виктор Юго — човекът и писателят	3
Георги Димов — Виктор Юго и България	9
Жан Годон (Париж) — Поемата „Клетниците“	17

Трета международна детска асамблея „Знаме на мира“

Маргарита Славова — Персонаж и сюжетно-композиционно изграждане в белетристиката за деца и юноши	23
Катерина Илинчева — Някои особености на младата поезия за деца	41

* * *

Дора Колева — Поезията е неуморно сражение за човека (Георги Джагаров на 60 години)	47
---	----

* * *

Николай Аретов — Необичайно пътешествие в света на романа (По повод „Тайната“ на Богомил Райнов)	61
Георги Башиянов — За историко-литературното значение на една статия в сп. „Зора“ (1885) и за нейния автор	69
Зоя Андонова — Към въпроса за психологията на литературното творчество	89
Ангел Ангелов — Психологическата стилистика на Лео Шпитцер	97

Проблеми на художествения превод

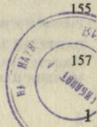
Михаил Неделчев — Социални форми на самосъзнанието на преводното дело — 1984 г. (Състояние и проблеми на теорията, историята и критиката на превода и преводната литература)	113
--	-----

Научни съобщения

Иванка Томова-Манова — Библиотеката на Николай Лилиев	127
Лотос Бораджиева — Светослав Минков и приказният свят на Шехеразада	134
Людмила Малинова — Темата за войната в поезията на жените-поетеси от края на 30-те и началото на 40-те години	143
Николай Пършев — Първият критически отзыв за творчеството на Ангел Каралийчев в периодичния печат	155

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, ГДР, ФРГ, Мексико и Колумбия



Катя Митова — Zofia Mitosek — „Teorie badań literackich“, Stefania Skwarczynska — „Kierunki w badaniach literackich“	166
Божидар Кунчев — „Шарл Бодлер“ от Димитър Аврамов	171
Георги Цанков — „Увлечения. Етюди и портрети“ от Минко Бенчев	174

СОДЕРЖАНИЕ

100 лет со дня смерти Виктора Гюго

Людмила Стефанова — Виктор Гюго — человек и писатель	3
Георгий Димов — Виктор Гюго и Болгария	9
Жан Годон (Париж) — Поэма „Отверженные“	17

Третья международная детская асамблея „Знамя мира“

Маргарита Славова — Персонаж и сюжетно-композиционная постройка в беллетристике для детей и юношей	23
Катерина Илинчева — Некоторые особенности молодой поэзии для детей	41

* * *

Дора Колева — Поэзия — это неустанное сражение за человека (Георгию Джагарову 60 лет)	47
---	----

* * *

Николай Аретов — Необычное путешествие в мире романа (По поводу „Тайны“ Богомила Райнова)	61
Георгий Башиянов — Об историко-литературном значении одной статьи в журнале „Заря“ (1885) и об ее авторе	69
Зоя Андонова — К вопросу о психологии литературного творчества	89
Ангел Ангелов — Психологическая стилистика Лео Шпитцера	97

Проблемы художественного перевода

Михаил Неделчев — Социальные формы самосознания переводного дела — 1984 г. (Состояние и проблемы теории, истории и критики перевода и переводной литературы)	113
--	-----

Научные сообщения

Иванка Томова-Манова — Библиотека Николая Либлиева	127
Лотос Бораджиева — Светослав Минков и сказочный мир Шахрезады	134
Людмила Малинова — Тема о войне в поэзии женщин-поэтов конца 30-ых и начала 40-ых годов	143
Николай Пыршев — Первый критический отклик на творчество Ангела Каралийчева в периодической печати	155

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ГДР, ФРГ, Мексики и Колумбии	157
---	-----

Обзор

Катя Митова — Zofia Mitosek — „Teorie badań literackich“, Stefania Skwarczynska — „Kierunki w badaniach literackich“	166
Божидар Кунчев — „Шарл Бодлер“ Димитра Аврамова	171
Георгий Цанков — „Увлечения. Этюды и портреты“ Минко Бенчева	174

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

ВИКТОР ЮГО — ЧОВЕКЪТ И ПИСАТЕЛЯТ*

ЛЮДМИЛА СТЕФАНОВА

Всеки, който говори за Виктор Юго, рискува да повтори говорилите преди него. И то не само тук и сега, а и в други страни, в други времена. Виктор Юго — поетът, романистът, драматическият автор, критикът, публицистът, общественикът, чието творчество изпълва целия XIX в., — отдавна премина границите на своето време и на своята родина. Той намери свои възторжени почитатели сред всички народи на света, всички поколения, всички възрасти. На какво се дължи тази универсална известност на Юго, това безрезервно приемане на творчеството му от толкова различни по дух и възпитание хора? Към отговора на този въпрос може да ни доближи един поглед върху многостранността му, изразена от Жан-Ришар Блок така: „Музикален като Верлен, мелодичен като Расин, бунтовен и заплашителен като Бодлер, ваятел на поетически видения и активен участник в страстните политически борби на своето време като Данте, епичен като Байрон, лиричен като Кийтс, мечтателен като Шели, ироничен и ясен като Хайне, самотен като Леопарди, пантеист като Гьоте, демократ като Уитман, еротичен като Мюсе, религиозен като Ламартин — това е Юго.“

И всичко това е точно така, въпреки че обикновено литературните критици са склонни да преувеличават качествата на прочутите писатели, въпреки че когато се говори с много любов за един автор, често му се приписват повече достойнства, отколкото той притежава. Дори противниците на Юго не са могли да не признаят неговия всестранен и всеобхватен талант, богатата му тоналност, неизчерпаемите източници на неговото вдъхновение, необикновено широкия му емоционален и мисловен мир. Тъкмо тези на пръв поглед противоречиви елементи в творчеството му правят писателя близък до най-различни хора и най-добре обясняват неговата популярност. Тъкмо затова Виктор Юго издържа изпитанието на времето. Неговото име остана непомрачено въпреки многобройните критики, дошли „отляво“ и „отдясно“, от консервативни литературни критици и естети, които не можеха да простят демократическата насоченост на творчеството му, както и неговата утилитарна естетика, и от сектантите, които не съумяха да разберат и оправдаят идейните колебания и противоречия на човека и писателя Юго.

Това богатство и тази всестранност в творчеството на Виктор Юго могат да бъдат обяснени освен с изключителното му дарование, талант и гениал-

* Доклад, изнесен на тържественото чествуване на Виктор Юго на 16 май 1985 г., по случай столгодишнината от смъртта му.

ност и с факта, че той живее в една от най-интересните епохи от историята на Европа.

Франция през XIX в. бе разтърсена от две революции — в 1830 и 1848 г., — от многобройни народни въстания, между които и историческото Юнско въстание на пролетариата. Във Франция буржоазията, изплашена от нарастването на народните сили, прибегна до открита диктатура с установяването на Втората империя на Наполеон III и от страх пред въоръжения народ извърши национално предателство по време на Френско-пруската война. И най-после, във Франция стана първата в световната история пролетарска революция — Парижката комуна от 1871 г.

Но истинският големият писател не живее само с тревогите на своята страна, а и с външния на всички народи, с техните борби за свобода и независимост. Ето защо трябва да припомним, че XIX в. е не само време на големи социални и политически сътресения в родината на Юго, а и на общ революционен кипнеж в цяла Европа, време на величествени битки и мощни националноосвободителни движения. Революция в Германия, Италия и Австрия, освободителни движения в Ирландия, Унгария, Чехия, Полша, Гърция и България — такъв е политическият облик на този век, който някоя буржоазни историци си позволиха да нарекат „глупав деветнадесети век“.

Целият живот на Юго е тясно свързан с тези важни политически събития — затова в цялото му художествено творчество намираме пречупени през променения се мироглед на поета дълбоките стремежи на народите за създаване на справедливо общество.

Всички изследвания върху творчеството на Юго задължително разделят поета Юго от Юго-драматурга и от Юго-романиста. Всъщност Виктор Юго е само и винаги поет и в поемите, и в драмите, и в романите си. Нека се позволим на Сент Бьов, литературния критик и съвременник на поета, който пише, че не се знае дали някои речи на Юго, произнесени пред парламента през 1849 г., не са оди в проза! И може би именно високата поетичност на всички негов творби е причината, поради която героите от поемите, драмите и романите на Юго живеят в образния свят на всеки културен човек на земята.

Едно е безспорно: идейната еволюция на поета е съпътствувана с все по-голямо художествено умение. Така в неговите ранни стихотворения, рожба на възпитанието, което той по-късно ще определи като „ограничено, кастово и клерикално“, се чувства силно влиянието на лириката на класицизма от XVIII в. и в тях има много повече възкличания, въздишки, упреци и клетви, отколкото спонтанно движение на душата и дълбоко преживяно чувство. В следващите си стихосбирки той постепенно се освобождава от тези влияния. При това новото не е само в различната идейна насоченост, резултат на започналата еволюция на Юго, но и във формата. Явява се нова композиция в неговите стихотворения, които съдържат вече елементи и на поема, и на драма. Налице е и по-дълбок лиризм, резултат на лични преживявания, спонтанна простота и повече поетическа правда. Юго се отърсва от търсените ефекти, самоцелните описания и натруфените стихове и стига до точния рисунък и верния израз. Този процес е твърде дълъг и той може да се проследи в редица стихосбирки, създадени след „Одите“: „Оди и балади“, „Източни стихотворения“, „Есенни листа“, „Песни на здрача“, „Вътрешни гласове“, „Лъчи и сенки“. В тях, както и в по-късно издадените стихосбирки, Юго пее за любовта, за радостта от живота, за семейството и децата, за родината и националната слава, за добротата, справедливостта, честта, труда и достойнството. Биографичните, лични и семейни теми са преплетени с общите за романтиците теми за любовта, природата и смъртта. С този широк тематичен обег, съчетан с голямо богатство от рими, ярки образи и картини, от дъл-

боки преживявания, Юго се утвърждава като един от най-големите и най-близки до народа поети на Франция.

Не можем да си представим една история на френската поезия, нито пък историята на европейската поезия без Юго. Неговият стих изпълва века, така както този век изцяло изпълва творчеството на поета. Изключителната му плодовитост е феноменална. Разнообразието по отношение на сюжети, ритми и метри е негов най-ярък и безспорен белег. В поезията той вижда чудесна многоцветна градина, в която няма забранен плод. Всичко е обект на поетично пресъздаване, всички сюжети имат право на присъствие в поезията. „Няма добри и лоши сюжети, твърди той, има само добри и лоши поети.“

Цялата действителност с нейните контрасти, сблъсъци, с върховете и паденията, с цветовете, багрите и шумовете е в поезията на Юго. Затова в тази поезия съжителствуват всички гами, всички тоналности: епически, елегически, сатирически. Или, както се изрази един съвременен френски критик, Юго е единственият, който съумя да свири на всички струни на своята лира.

Ехо от многогласното звучене на тази лира откриваме в поезията на по-късните френски поети Бодлер, Верлен, Рембо, Маларме.

1851 година, годината, която разделя на две равни части XIX в., е решителна преломна година за идейната еволюция на поета и бележи рязък поврат в неговото творчество. До 1851 г. Юго, въпреки изразените си искрени симпатии към народа, въпреки съчувствието си към страданията на онеправданите социални низини, остава все пак до голяма степен изразител на хаотичния и индивидуалистичен свят на своята класа. След преврата на Наполеон III, след експулсирането на Юго от страната, той за пръв път се сблъсква сам с тиранията, с беззаконията, със социалното потисничество. Певецът на екзотичната, интимна и отвлечено-хуманистична лирика отстъпва място на социалния певец, на поета, който вижда в бъдещето, на поета-пророк. Едва сега Юго наистина стига при народа, на когото дотогава говори малко отвисоко, с известна снизходителност. Минал през роялизма, легитимизма, либералния бонапартизъм и конституционния монархизъм, Виктор Юго най-после стига до републиката, и то в момента, в който тя агонизира, и за пръв път в своя живот той избира най-противоречавия на собствените му интереси път.

Не бихме преувеличили, ако кажем, че на изгнаничеството на поета дължим най-хубавото, което е създал неговият гений. Сам Юго съзнава това, наричайки себе си самодоволен буржоа през последните години от Юлската монархия; а и той не се бои да признае дълбоко положителната и благодатна роля на станалото: „Изгнанието беше хубаво и аз благодаря на съдбата за него.“

Юго прекарва в изгнание 20 години, отначало в Жерзей, по-късно в Гернзей (Белгия). В този период създава острия политически памфлет „Малкият Наполеон“, „История на едно престъпление“, „Съзерцание“, „Легенда на вековете“, „Възмездия“, „Клетниците“, „Уилям Шекспир“, „Песни на улиците и горите“, „Морски труженици“, „Париж“, „Човекът, който се смее“. Но това е само част от написаното в изгнание. Всичко, което излиза по-късно, е създадено всъщност в „стъклената стая“ в Гернзей, където се намира кабинетът на Юго с прозорци към океана. Не бива в никакъв случай да се мисли, че тази стъклена кула е кулата от слонова кост на привържениците на самоцелното изкуство. Тъкмо обратното е вярно: няма по-голям враг на теорията на изкуството за самото изкуство от Юго, няма по-ярък противник на интелектуалната изолация от него. Трудно може да се намери поет, който така малко да обособява своята съдба от съдбата на другите. Може би най-

красноречивият израз на тази приобщеност, на това тъждество с другия, с хората, е знаменитият предговор към „Съзерцание“.

„Тук е разказана една човешка съдба ден след ден. Но това животът на един човек ли е? Да, но също така и животът на другите хора. Никой от нас няма честта да притежава живот, който е само негов. Моят живот е вашият, и вашият живот е моят, вие изживявате това, което изживявам аз, съдбата ни е еднаква. Вземете огледалото и погледнете в него. Понякога се оплакват от писателите, които казват „аз“. Викат им: „Говорете ни за нас.“ Уви, когато ви говоря за себе си, говоря за вас. Как не го чувствувате? Безумен е този, който мисли, че аз не е ти.“

Изгнаник, Юго живее с борбите и страданията на хората от всички страни. Той отправя до американските власти протест против смъртното наказание в защита на бореца срещу робството Джон Браун, подкрепя Гарибалди, у когото уважава не само героя, но и човека, станал изразител на борбите на своя народ. Юго с възмущение обвинява поробителите и тираните, с чувство на дълбоко негодувание издига глас срещу зверствата на османците в Гърция, Сърбия и България, с цялото си сърце откликва на освободителните движения в целия свят, като им посвещава незабравими страници. Неслучайно мнозина борци се обръщат към поета и поставят странен символичен адрес на своите писма: „Виктор Юго — океанът“. По-късно, след жестокото потушаване на Парижката комуна, Юго отваря широко вратите на своя дом в Брюксел за преследваните комунари и смело се бори за тяхното амнистиране.

Твърде често в недоброжелателната критика за Юго се натъкваме на твърдението, че в основата на цялото му поведение и дейност по време на изгнанието лежат чувството на лична обида, нахърненото самолюбие и неосъществените политически амбиции. Но никога личната обида не може да роди такива произведения, каквито създава Юго през това време, и да вдъхнови за толкова високохуманно и достойно поведение, като поведението на Виктор Юго.

Двете големи творби на Юго от този период заслужават особено внимание. Стихосбирката „Възмездия“, продиктувана от справедливия гняв и възмущение на поета от престъплението, извършено спрямо френския народ, представлява забележителен етап в неговото творчество. Ирония, обида, проклятие — там откриваме всички гами на сатирата. Новото е в сполучливото съчетание на сатиричното с епичното и лирическото начало. Така възникват неповторими стихове, които са едновременно и остра сатира, и призив за борба срещу узурпатора. Неслучайно в продължение на петнадесет години стихосбирката е забранена във Франция и тайно се предава от ръка на ръка, за да стане Юго най-четеният поет на Франция и символ на надеждите на френския народ. Актуална, активна, войнствуваща поезия, написана от човек, който като защитник на свободата и глас на съвестта на човечеството високо обвинява. И все така неслучайно в годините на съпротивата на френския народ стихотворенията от „Възмездия“ станаха лозунг и знаме в борбата.

„Легенда на вековете“ е епична поема за историята на човечеството от древната античност през френското, немското и испанското Средновековие до съвремението на поета. Но тази история е представена не като сбор от епизоди и събития, а като непрекъснато, неотклонно движение на човечеството напред — на човечеството, което се измъква от мрака на невежеството и тиранията, за да излезе на широкия път, залян от светлината на разума. Защото Легендата е едновременно и история на човешката съвест, на нейното пробуждане, развитие и победа. Герои на тази епопея на човешкия възход са обикновени хора, които заедно образуват една непобедима армия. Но „Легенда на вековете“ е и героическа, и прометеувска епопея на бедните и онеправданите в обществото. И в това се крие част от оригиналността на творбата. И преди

Юго мнозина са писали за мизерията и са плакали над жестоката орис на бедните, но той е един от първите, които поставят ударението не само върху съчувствието и състраданието, но и върху нравствената сила и героизма на тези хора.

На 4 септември 1870 г., след капитулацията на Наполеон III при Седан, поетът се връща в Париж и в речта си при празничното посрещане от народа дава следното чудесно определение на столицата на Франция: „Знаете ли защо Париж е градът на цивилизацията? Защото е град на революцията.“ В тази синтезирана мисъл Юго влага дълбокото си убеждение, че не може да има истинска цивилизация без революция и че, от своя страна, революцията е носител на съкровища от мисли, идеи, таланти, които ще създадат новата цивилизация на едно общество.

До последния ден на живота си Юго остава верен на своя девиз: „Поетът трябва да върви като факел пред своя народ!“

Важен дял в творчеството на Виктор Юго заемат неговите пиеси, подчинени на основното изискване на поета: „Всяка творба представлява действие.“ „Театърът е трибуна и катедра.“ „Театърът трябва да превърне идеята в хляб за народа.“

Всички негови драми, едни написани в стихове, други в проза, представят пред читателите актуални за времето политически и нравствени проблеми: за демокрацията и тиранията, за отношенията между управляващи и народ, за корупцията на върховете и моралната чистота на хората от низините, за личната свобода и дълга, за бунтовния индивид и обществото и най-после за възбращащата сила на всяко искрено и дълбоко човешко чувство.

Лирическата фантазия, музиката на стиха и прозата, свежестта на рисунъка, плътното действие, красноречието и романтично-революционният патос обясняват дългия сценичен живот на пиесите му, независимо от някои чисто жанрови несвършенства.

И все пак най-широка популярност Юго дължи на романите си „Парижката света Богородица“ и „Клетниците“. „Клетниците“ е най-превежданият и преиздаван роман в света. Романите на Юго са социални романи, изградени върху конкретен исторически фон, пронизани от дълбока човечност. В основата им лежи характерната за Юго тема за светлината, за постоянния антагонизъм между силите на нощта и деня, на доброто и злото. Тази антитеза противопоставя невинността на престъплението, грозното на красивото, низкото на възвишеното. От всички негови романи лъха твърдата увереност на поета, че целият свят се издига постепенно към светлината, че всички същества се чувствуват привлечени от лъчите на тази светлина и че няма кътче в света, в което тя да не може да проникне.

Романът според Юго трябва да съдържа елементи на драмата и епопеята, да напомня едновременно за Уолтър Скот и за Омир, да бъде „реален и идеален“, „верен и величествен“. Очевидно амбицията му е да създаде роман, който да обедини прозаичното с поетичното, да смеси трагичното и комичното, така както Шекспир е направил в своите пиеси.

Юго успява да осъществи това намерение — както благодарение на удивителното богатство и верния избор на получените от наблюдението художествени елементи и комбинирането им в едно стройно цяло, така и благодарение на умението си да създава силни, ярки и колоритни картини, чрез които прави своите психологически анализи, философски и нравствени размишления.

Не е трудно да се открие в романите на Юго влияние от възгледите на Русо: „Човекът е добър, но обществото е лошо.“ Обществото създава мизерията, то принуждава Жан Валжан да открадне и прави от него каторжник,

то създава жени като Фантин, то е причина за нещастieto на Гуинплен, то е причина за съществуването на хора от типа на Жавер и Тенардие. Близките до природата хора, тези, които поради някакъв недъг живеят встрани от обществото, запазват завинаги своята доброта и нравствена чистота — Гаврош, Дея, Жилиат, Гуинплен, Квазимодо. . .

Разкриването на дълбоките противоречия между бедни и богати поставя пред романиста Юго важни задачи — да се бори за премахване страданието от живота, за облекчаване на мизерията, да разобличи героизма на имащите, да издигне глас за установяване на социално равенство. Главната роля в изпълнението на тази програма, която е по-скоро реформаторска, отколкото революционна, според Юго се пада на любовта. Любовта е първият етап в борбата за спасяване на човека. Тя може да изтръгне от бездната на злото всеки човек. Върху тази идея почива нравственият път на Жан Валжан, неговото възлизане към светлината. Епископът Мириел запалва първата искра у Жан Валжан, затъпял и озверен от социалното зло — и „осъден на светлина“, воден от пламъка на тази любов, той тръгва по пътя на истинската святост, уличайки със себе си Козет, Фантин, Мариус и даже Жавер.

Но в романите има моменти, в които Юго иска не само да облекчи мизерията чрез любов, състрадание и прошка, но и да потърси начини да я изкорени. В „Клетниците“, в сцената с причастието на стария якобинец, се вижда открита възхвала на един живот, посветен на борбата, възхвала на делото на Конвента; в страниците, посветени на въстанието, се чувства възхищението на поета от подвига на Анжолрас и другарите му; в романа „Девет-десет и трета година“ Юго изразява преклонението си пред делото на Великата френска революция, а в четвърта част на „Клетниците“ четем: „Кой спира революциите посред пътя им? Буржоазията. Защо? Защото буржоазията представлява задоволените интереси.“

Силата на романите на Юго е не само в пламенната защита на човека и неговото право на щастие. Тя се корени и в интересното водене на разказа, в оригиналната сюжетна линия, макар че тя често е начупвана, прекъсвана от нови епизоди и коментари на автора; силата им се крие в пластичния релефен стил, наситен с особена материалност от ярки цветове, шумове и ритъм; крие се в нарисуваните с могъщ замах картини на Париж от 1482 г., на Париж от 1830 г., на океана, на природните стихии, на катедралата „Света Богородица“ и особено на движението на тълпите, уличните боеве, барикадите, революциите. . .

Написаните в последния период от живота на Юго творби „Думи и дела“, „Искусството да бъдеш дяло“, „Папата“, „Върховна младост“, „Религия“, „Четирите посоки на духа“, както и многобройните съчинения, публикувани след смъртта му, допълват картината на една необикновена свръчовешка продуктивност, която по своя обем и мащабност може да се сравни с продуктивността на Шекспир, Гьоте или Толстой.

Юго остана в сърцата на хората, защото въплъти в себе си духа на народа и духа на своето пълно с противоречие време; защото изпълни историческата си мисия на писател — създаде творби, които съставляват, по думите на Луи Арагон, части от една симфония, която може да се нарече „Любов към човечеството“.

Ценностите, които отстоява Юго, са вечни, общочовешки ценности, чието осъществяване е цел на прогресивните обществени движения и в наше време. Тъкмо затова великият френски поет от XIX в. Виктор Юго и днес, сто години след неговата смърт, принадлежи изцяло на нашето съвремие, на нашето бъдеще.

ВИКТОР ЮГО И БЪЛГАРИЯ*

ГЕОРГИ ДИМОВ

Темата „Виктор Юго и България“ представлява част от големия проблем „Юго и светът“. Защото Юго е от онези писатели, чието име и творчество отдавна са надхвърлили националните граници на Франция и са станали достояние на цялото човечество. Времето се оказа безсилно да помрачи неговите велики идеи, личността му продължава да обайва милиони и милиони хора по всички краища на света, жадни да чуят правдивото, революционното слово на поета в неугасимия им стремеж към национална независимост, социална правда и духовен прогрес, в борбата за отхвърляне на всяко потисничество, на всяка тирания, за мир и равнопоставяне на всички хора на планетата.

Българската национална литература и култура, които са били винаги обърнати с лице към световната цивилизация, които са общували с големите духовни завоевания на другите народи, с великите демократично-хуманитарни традиции на Франция, за да ги осмислят с оглед на собственото си възможване и развитие, не можеше още отрано да не бъдат привлечени от мощната фигура и забележително творчество на френския класик-трибун, извисил се като пламенен апостол на народните правдини, на прогреса през XIX в.

Още първите създатели на националния ни духовно-интелектуален живот от Паисий до Петко Славейков и от Раковски до Ботев са указвали на историческата необходимост за сродяване с идеите на европейския Ренесанс и Просвещение, с революционно-демократичните идеи на времето. А още през 1873 г. Нешо Бончев ще обнародва бележитата си статия „Класическите европейски писатели на българския език и ползата от изучаване на съчиненията им“, която идва като обобщение на усилията на българската възрожденска интелигенция за културно-естетическо извисяване чрез все по-пълно сродяване с европейската цивилизация — прозрения и традиции, които залягат в основата на по-сетнешната ни култура, та чак до наши дни.

Именно още в ония години на едно жестоко и тотално чуждо потисничество и на неспиращ всеобхватен национален подем българската интелигенция обръща поглед и към творчеството на В. Юго, чието име вече се е произнасяло с любов и признателност от всички прогресивни и угнетени хора по света. И което е особено показателно, това е фактът, че първите преводи, които се появяват в българския печат, са изказвания и речи на великия френски патриот по време на Френско-пруската война, когато Юго се бори на най-предните линии в защита на Париж, на родината от пруския нашественик. Пламенните слова и призови на писателя са отеквали дълбоко в сърцата на

* Доклад, изнесен на тържественото чествуване на Виктор Юго на 16 май 1985 г., по случай стогодишнината от смъртта му.

българите, готвещи се за разплата с вековния тиранин. Все с оглед на тогавашната напрегната борческа атмосфера у нас може да се обясни и фактът, че първото литературно-художествено произведение на Юго, появило се на български език, е драмата „Лукреция Борджия“, преведена през 1872 г. от начеващия тогава писател-патриот К. Величков в сътрудничество с Г. Николов. Несъмнено и предговорът към тая социално-борческа драма е изиграл роля за посягането на младия патриот към нея. А в този предговор Юго пише: „Драмата има мисия национална, мисия социална, мисия човешка. Публиката не бива да излезе от театъра, без да се получи от него истинска и дълбока поука.“ А нали точно с такива пориви е бил изпълнен възпитаникът на френския лицей в Цариград, когато е правил първите си литературни опити, станал преводач и на драмата на Юго, за да пробуди и у българския зритель подобни чувства и стремежи! Тази драма, играна на училищни и читалищни сцени, предизвиква оживени разговори сред българската интелигенция относно нуждата от театрални представления и подтиква и Петко Славейков да напише специален очерк за драматургията на В. Юго.

А когато през август на драматично-трагичната 1876 г. великият писател ще излезе със своята историческа прокламация в защита на българския народ, подложен на жестоки кланета по време на Априлското въстание, името на Юго ще стане едно от най-популярните в България, за да бъде завинаги обградено с най-голяма любов и признателност. Тази възнуваща прокламация, написана с жар и възмущение, неумолимо призовава европейските правителства да се намесят и спрат кървавата вакханалия над беззащитния български народ, разобличава и приковава на позорния стълб варварския турски деспотизъм и неговите крепители: „Нужно е да се обърне внимание на европейските правителства върху един факт, който, вижда се, е толкова дребен, че правителствата изглежда никак не го забелязват. Ето този факт: избива се цял един народ. Къде? В Европа. Този факт има ли свидетели? Само един свидетел — целия свят. Правителствата виждат ли го? Не. . . Настъпил е моментът да се издигне глас против тези зверства. Целият свят се е възмутил и възнегодувал от тях. Има минути, когато човешката съвест взема думата и заповядва на правителствата да я слушат. . . Кога ще спре мъченичеството на тая малка героическа нация? Време е цивилизацията да издаде своята величествена забрана да се продължава така. Ние, народите, заповядваме на правителствата да издадат тая забрана. . . Нека заместим политическите въпроси с въпроса на човечеството. Всичкото бъдеще е там. . .“ Трябва човек да прочете цялата тази историческа прокламация — безапелационна присъда и неумолим апел, за да се увери в страшната сила на думите на Юго в защита на един народ, дръзнал да извоюва свещените си права.

Отсега нататък обаянието на писателя-хуманист ще расте все повече и повече, рецепцията на неговите произведения в стихове и проза ще се превърне в активен социален и културно-естетически фактор в развитието на националния ни духовно-интелектуален живот. И това общуване ще се извършва винаги в съзвучие с демократичните процеси и тенденции в новата българска държава. Най-бърз и широк отзвук намират ония произведения на поета, които са били изпълнени с подчертано свободолюбив, хуманистичен, антимонархически и антиклерикален борчески патос.

Очевидно под непосредното впечатление на затрогващата прокламация на Юго, обнародвана тогава във всички български вестници и списания, за да бъде препечатвана по-късно многократно, Вазов през същата трагичновеличавя 1876 г. ще напише стихотворението си „Горко, пилци, вам“, признавайки, че го е съчинил по подражание на едно стихотворение от сборката „Наказания“. По-късно въздействието на великия френски писател върху Вазов

ще бъде все по-трайно, дълбоко и неотразимо, той не един път ще цитира стихове на Юго като мото или епиграфи на свои поетически творби, а и сам ще признава това въздействие.

Още през първите десетилетия след Освобождението, когато се грядат културните основи на новата българска държава и интелигенцията ни започва все по-широко да общува с големите завоевания на европейската цивилизация, когато в страната ни започват да се разгарят все по-остри политически и социални противоречия и конфликти, В. Юго е един от най-превежданите писатели. Едни от най-значителните му стихове, разкази, романи, драми, речи, прокламации, израз на демократичните социално-политически, нравствено-философски, революционно-борчески възгледи, скоро ще се появят на страниците на ежедневния, периодичния печат или в отделни издания. Така още през 1881 г., само три години след националното ни освобождение, у нас излиза бележитият роман на Юго „Деветдесет и трета година“, за да бъде превеждан нееднократно по-късно. Все по това време се появяват и романите „Бюг Жаргал“, „Последният ден на един осъден“, „Човекът, който се смее“ и др. А и драмите на Юго навлизат все по-широко в българския театър. Теоретик и създател на романтичната драма, антикласицистичните и хуманистичните идеи на писателя са влизали в пълно съзвучие с умонастроенията на българската интелигенция, с тенденциите на бързо възмогващата се национална литература. И неслучайно драмата „Ернани“, част от която е била преведена още през 1872 г., сега, през 1889 г., получава нов превод и бива играна с голям успех на българска сцена, за да бъде по-късно превеждана и играна многократно. А един от последните поетически преводи на тая бунтовно-романтична драма дължим на големия български поет Николай Лилиев. Очевидно истинската битка, която се разгаря при първото представяне на „Ернани“ във Франция, не е останала без отзвук и у нас. Защото още в предговора към драмата Юго пише: „След онова, което нашите бащи видяха и извършиха, ние най-после излязохме от старите социални форми. Можем ли да не излезем сега от старите литературни форми? На новия народ трябва да се даде ново изкуство.“ Към такова именно ново изкуство се е стремяла по онова време и нашата творческа интелигенция, затова и драми като „Анжело — тиранинът на Падуа“, „Бюрографите“, „Лукреция Борджия“, „Мария Тюдор“ са превеждани и поставяни многократно на българска сцена, дълбоко вълнуващи зрителите със своите национално-политически, социално-нравствени, философско-психологически конфликти.

Сред романите особено голяма популярност получават „Парижката света Богородица“ и най-вече „Клетниците“ — превеждан многократно, било цяло, било само в отделни части, с оглед на различни социално-познавателни и идейно-възпитателни задачи. В това отношение особено често са издавани главите с вълнуващите разкази за Гаврош, Козета, Жан Валжан — четири с увлечение и вълнение от деца и юноши, пък и от възрастни. Ако първият превод на „Клетниците“ излиза през 1886 г., по повод на който писателят Ст. Михайловски, известен познавач на френската литература, написва обстойна статия за романа в едно от най-авторитетните научни издания — „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, то по-късно този бележит роман излиза в десетина различни издания, превеждан от различни преводачи, включен и в последното петтомно издание на избрани произведения на Юго, 1965—1967 г. — едно сравнително по-пълно издание на наследството на великия поет. Несъмнено причината за това все по-растящ интерес към романа е обусловена от неговото хуманистично-критично звучене, от идеите, ръководили писателя при написването му към една по-висока социална правда, от неизмеримата му любов към човека от народа и острата

му критика на тогавашното правосъдие, на целия социален строй. Та нали тези именно идеи са намерили израз още в преамбюла, с който започва романът, където четем: „До времето, когато не бъдат разрешени три основни задачи на днешния век: потисничеството на хората, превърнали се в пролетарии, падението на жените поради глада, жестокото изтощение от нощния труд, докато на земята цари бедността и невежеството, книги, подобни на тази, не могат да бъдат безполезни.“

Особено показателно е и обстоятелството, че още през 1896 г. у нас в отделна книга излизат „Избрани речи и прокламации на „Юго“ в превод на Д. Ризов. Тук са включени едни от най-ярките революционни обществено-политически изказвания на писателя във връзка с драматични, съдбовни събития за Франция, за Европа, за света. В тези пламенни речи, безапелационни прокламации, неумолими апели писателят-трибун издига високо глас в защита на свободата и правдата, заклеиява всяка тирания, всевъзможните узурпатори на народните права, потисниците на човешката съвест и щастие. Още един път тук е препечатана и прокламацията за турските кланета в България. В предговора към книгата е отбелязано, че включените в нея работи са извлечени от 8-те обемисти тома, озаглавени „Думи и дела“, съдържащи речите, прокламациите, посланията на Юго. И че от тоя огромен материал съставителят е подбрал „ония речи и прокламации, които са най-типични, които не са изгубили и днес още интерес, и които имат известно съотношение с нашето политическо положение“. Именно съзнанието за съзвучие в една или друга степен с нашата действителност, с националните ни конкретни политически и духовни потребности, ще ръководи почти всички преводачи, посягали към едно или друго произведение на писателя-хуманист. Заклинанията, отправени в една от парламентарните му речи против диктаторския режим на Луи Бонапарт, посегнал да премахне всеобщото избирателно право, сякаш улучват и политиката на тогавашните български буржоазни правителства, потъпкващи не един път народната воля, проигравали съдбините на народа. „Не сте вие, които ще спрете хода на историята — обръща се пламенният трибун към властниците на режима на Втората империя. — Не сте вие, които ще се противопоставяте на демократичните идеи! Пропастта между демокрацията и вас все повече расте и вие все повече се отдалечавате от века на цивилизацията и прогреса и скоро ние с вас завинаги ще се разделим.“

И наистина много от творбите на Юго, достигнали до нашия читател в превод или оригинал, са го възпитавали в ненавист към всяко политическо и духовно потисничество, в любов към свободата и прогреса, към великите демократични идеи, които писателят на Франция и на човечеството така непримиримо е прокламирал и защищавал и от страниците на своите творби в стихове и проза, и от парламентарните трибуни, и от подиумите на политическите митинги, и от колоните на ежедневния и политическия печат. И естествено, най-широко място съчиненията на Юго намират в изданията с подчертана демократическа насоченост. Не са малцина и хората със социалистически идеи, с марксистически мироглед като поета Д. Полянов или критика-марксист Г. Бакалов, които превеждат стихове на Юго или ги включват в съставени от тях поетически антологии и сборници. И наистина, биха ли могли думи като тия, които четем в предговора към една от стихосбирките на поета, да не отекнат в съзнанието и сърцата на хора с подобно умонастроение! „Аз ненавиждам дълбоко насилието. Когато чуя, че дори в края на света някой измъчен народ, потиснат под властта на жесток тиранин, иска и зове за помощ, аз проклиnam тези владетели, чиито коне се къпят в кръв. Аз чувствавам, че поетът трябва да им бъде съдия, чувствавам, че възмутената муза на поета може да ги прикове към техните тронове като към позорен стълб и да заклеи-

ми челото им със стих, който да стигне до поколенията. Музата трябва да служи на беззащитните народи.“ Подобни откровения и призови наистина не са могли да не извикат любовта на прогресивната българска общественост. Неслучайно и обикновени културни дейци и книжовници са ставали издатели на творби на Юго, макар да са се подлагали на материални лишения. Извънредно показателен е и фактът, че именно през трагичната 1925 г., когато настъпващият български фашизъм извърши кървава разправа над прогресивната българска интелигенция и погуби толкова дарования, у нас излизат в отделна книга, а и в много периодични издания речи, писма, стихове на В. Юго, насочени против смъртното наказание, в защита на политическите свободи.

Изобщо онова, което определя реценцията на Юго в България, което обяснява неизмеримото му обаяние над най-широки обществени кръгове, са преди всичко безмерният му патриотизъм и демократизъм, ненавистта му към всяка диктатура и монархизъм, неумолните му призови за национална независимост и социална правда, неотменната му симпатия и пламенна защита на всички потиснати и онеправдани по света. Тези идеи са ставали толкова по-привлекателни и обаятелни, защото са били изразени чрез вдъхновени, вълнуващи поетически и публистични слова, чрез една оригинална образно-емоционална реч, чрез високохудожествени сравнения, метафори, епитети и т. н., излизащи спонтанно от голямото сърце на поета.

В условията на социалистическа България, когато издателската дейност се включва в цялостната ни национална културна политика, когато световната прогресивна литература започна да се разглежда като предпоставка за създаване на нова социалистическа литература и култура, като условие за формиране на общество с широки социално-философски, нравствено-естетически хоризонти, творчеството на В. Юго намери още по-голям прием в нашата страна. Сега не само във всекидневния и периодичния печат се появяват множество стихове, разкази, речи и послания на писателя — в превод на различни поети и познавачи на френската литература, — но се осъществиха и издания на много от най-крупните му произведения, придружени с обзорни или проблемни статии, предговори и очерци за делото на писателя. Освен петтомното издание, снабдено със съдържателните предговори на проф. Л. Стефанова и на писателя Л. Станчев, където наследството на Юго е характеризирано от съвременни научни позиции, през 1962 г. излезе и специален том със стихове на поета в превод на Пенчо Симов и с предговор на видния, преждевременно починал поет В. Ханчев, чийто компетентно и вълнуващо написан предговор завършва с думите: „Поетът, гражданинът, тръбачът на свободата В. Юго остава редом с нас. Нашите победи са победи и на неговото безсмъртно творчество.“ В сборника са подбрани едни от най-значителните поетически творби на поета, създавани по различно време. Този широк обхват дава възможност на съвременния български читател да види в развитие поетическия талант на Юго, еволюцията в световъзприемането му, да почувства величието на духа му, всеобхватността на погледа, дълбоките му размисли, вълнения, прозрения, претворени в политически заострени, философско наситени, емоционално-нравствено извисени лирични и епични стихове. Подобна роля играе и излезлият през 1984 г. обемист том с избрани творби на поета — дело на едни от най-добрите ни съвременни поети и преводачи.

Така повече от столетие време българският читател общува с богатото и разнообразно творчество на В. Юго, било в превод, било в оригинал, защото нека не се забравя, че голяма част от българската интелигенция се ползва свободно от френския език и винаги е следяла и следи отблизо големите постижения на френската литература и култура. В неутолимия си стремеж за културно-естетическо извисяване, за утвърждаване на научнопрогресивните кри-

терии относно национално-исторически целесъобразно, обществено необходимо, нравствено-емоционално въздействащо, българската общественост винаги е посягала към безсмъртното наследство на безсмъртния В. Юго.

* * *

Успоредно с превеждането на едни от най-значителните творби в стихове и проза на френския и световния класик, в България се правят все по-успешни опити за литературно-историческо, литературно-критическо, теоретико-естетическо разглеждане на едни или други проблеми, свързани с огромното му наследство. Най-често това става във връзка с излизането на едни или други съчинения или по повод на кръгли годишнини на поета, но нерядко и с оглед на чисто научни задачи. Както бе отбелязано, още през възрожденската епоха са изказват интересни мисли за драматургията на Юго. Веднага след Освобождението в редактираните от Вазов и Величков издания, пък и в други вестници и списания се появяват кратки, но съдържателни статии за личността и делото на поета, по случай смъртта му почти всички издания обнародват работи за великия покойник, а в една дописка от Париж се съобщава, че и български студенти са участвували в погребението му.

Отсега нататък все по-често и по различни поводи се явяват обзорни и проблемни статии, очерци, рецензии, в които се подчертават многостранното поетическо дарование на писателя, демократичните му идеи, бунтовната му съвест срещу всичко ретроградно, реакционно в политическия и духовния живот, пламенната му защита на поробените и угнетените народи по света. А се подхващат и въпроси за неговото поетическо майсторство, за идейно-художественото своеобразие на неговите белетристични и драматургични съчинения, за богатата му стилно-езикова палитра, за емоционално-творческата нагласа на темперамента му и т. н. Автори на подобни по-общии или по-аналитични статии са видни писатели, литературни и общокултурни дейци, хора като Ив. Вазов, К. Величков, Ст. Михайловски, Ил. Миларов, Ив. Ст. Андрейчин, Ст. Минчев, Ив. Радославов, Ем. Попдимитров, Н. Атанасов, А. Каменова, М. Арnaudов, Т. Томов, Д. Б. Митов, Асен Златаров, Л. Стоянов, Вичо Иванов, Н. Дончев, М. Марчевски, Ал. Пешев, Л. Стефанова, Л. Станчев, Г. Генов и мнозина други. По случай 50-годишнината от смъртта на поета през 1935 г. в „Литературен глас“ посвещава специален брой със статии, засягащи различни страни, черти и моменти от живота, литературното и публицистичното му наследство, от неговата философия и поетика, както и влиянието, което оказва върху някои български писатели, а и върху световната литература изобщо. В статията си, писана по този повод и озаглавена „Бунтар-изгнаник“, Асен Златаров го характеризира като „най-големия поет на Франция и син на човечеството“, посветил големия си талант и мощно въображение на „слабите, онеправданите, ограбените, лъганите“, осъзнал своята социална мисия „да върви начело на народа като светлина и да му сочи пътя“. По думите на автора, в лицето на В. Юго романтизмът е намерил „не само своя най-даровит изразител, но и най-преданото и велико сърце, което единствено можеше да запали с огъня си спящите сили на народа и да му стане знаме и идол“.

Творчеството на писателя започва да привлича погледа и на учени-литературоведи, с оглед да бъдат осветени някои по-специфични теоретико-естетически въпроси. Така проф. М. Арnaudов в оригиналния си труд „Психология на литературното творчество“ се опира и на наследството на поета, когато говори за своеобразията на творческия процес, за отношението между мисъл и език, за музикалността на стиха, за социалната мисия на поезията и

т. н. А в труда си „Творчество и критика“ ученият нашироко изследва естетическите възгледи на Юго. В подобна насока и акад. Т. Павлов използва творчеството на Юго, когато говори за различните страни и компоненти на изкуството. През 1928 г. проф. Т. Томов, ръководител на катедрата по романска филология при Софийския университет, обнародва специално изследване за езика и стила на „Легенда на вехвете“ — едно от бележитите произведения на Юго, упражнило немалко влияние и върху Вазов.

Във връзка с поставянето на драми на Юго се появяват и специални статии за драматургическото изкуство на писателя, за неговото място в развитието на нашия театър, а в последно време бяха обнародвани и обстоятелни изследвания за романтическите драми на Юго.

Макар още през 1891 г. у нас да се появява биографичен очерк за живота и литературната дейност на Юго от А. Пеевска, като издание на социалиста Спиро Гулабчев, нуждата от по-цялостни работи за станалия вече толкова популярен писател налага да бъдат преведени и трудове на чуждестранни изследователи. Така още през 1911 г. се появява книгата на Пол Лафарг, а през 30-те години — студии на Ал. Толстой и Хайнрих Ман. По-късно, след Втората световна война — книгите на Реймон Есколие, на Луи Барту, на Наталия Моравьова, на Андре Мораа. Тези книги дават възможност на българския читател да се запознае по-обстоятелствено с гражданския и творчески път на Юго, да види още по-пълно неговото величие като общественик-хуманист и творец със всемирна слава, създал цяла епоха в световната литература, извисил се до най-високите върхове на човешката цивилизация.

През 1952 г., по случай 150 години от рождението на Юго, в София бе организирана специална научна сесия, както и чествувания в провинцията. В студияте и статиите, които се появяват по този повод, се изтъкват демократизъм и непреходната значимост на писателя, неговата страстна защита на Парижката комуна, неговите републикански, антимонархически идеи, засягат се и въпроси на поетиката, на образната му система и т. н.

В многобройните в жанрово и тематично отношение статии за Юго неизменно се акцентува върху неговото миролюбие и хуманизъм, върху горещата му защита на мира и гневното изобличаване на войнолюбците. Нали още през 1849 г., като председател на Международната среща на борците за мир, Юго заявява: „Идеята за мир по целия свят е достойние на всички нации. Те искат мира като висше благо. В края на краищата войната ще бъде заменена от разума.“ До края на живота си той ще произнася пламенни речи в защита на това върховно благо на човечеството: „Мирът, това е словото на бъдещето, това е името на XX в. Ние трябва неуморно да възвестяваме на целия свят мира, да разкрием всичко, което се крие в тая висша дума. . . Аз повтарям и настоявам: Кой иска война? Кралете. . . Кой иска мир? — Народите. Струва ми се, че в сегашния момент се готви стълкновение между войната, към която се стреми миналото, и мира, за който жадува настоящето.“ Колко актуално са звучали наистина тези пророчески думи в многолетната борба на народите за мир, преповтаряни в много и много писания за поета-миротворец в продължение на цяло столетие, за да станат още по-актуални и съдбовни в наше време!

Все повече изследователи привлича и проблемът „Юго—Вазов“. Както е известно, сам Вазов не един път признава благотворното влияние, което е претърпял от френския класик през началните периоди на творческия си път, станал и негов истински кумир. Като говори за генезиса на „Епопея на забравените“, пред проф. Шишманов той изповядва: „Стихотворенията в тая сбирка са вече реминисценции от В. Юго. Тук подражавам тържествения, възвишения, философския тон на неговите оди. . . Тъкмо по това време бях чел

именно „Легенда на вековете“ и бях очарован от елана, от широкия размах на френския пост.“ А по повод работата си над романа „Под игото“ той отново ще признае: „Когато захванах в Одеса да пиша романа си, мен се мяркаше да съчиня нещо подобно на „Les misérables“ на Юго, както се вижда и от началото на романа. . .“ И наистина, както вече не един път е посочвано от различни изследвачи, налице са твърде общи черти при концептирането и реализирането на редица творби, както и в световъзприемането, в творческата нагласа, в поетиката на двамата поети, възлагащи еднакво голяма социална мисия на поезията, вдъхновявани от сходни идеали.

Разбира се, идейното и творческо въздействие на Юго върху българските поети и писатели не се изчерпва само с Вазов. С основание големият познавач на френската литература, литературният критик Д. Б. Митов, пише в книгата си „От Виктор Юго до Андре Стил“: „От народния поет Ив. Вазов до Константин Величков и Николай Лилиев, от основателя на пролетарската поезия у нас Димитър Полянов до поета на революционния подем на масите Хр. Смирненски, В. Юго е оказал пряко или косвено благотворно въздействие върху много от нашите най-добри писатели.“ И очевидно едно по-детайлно изследване в тая насока би ни разкрило интересни генетически и типологически аналогии.

В заключение не може да не бъде подчертано, че присъствието на В. Юго в България е многостранно, трайно, непреходно. Делото му неизменно участва в развитието на българската национална литература и култура, в разширяване на социално-демократическите и културно-естетическите хоризонти на българската общественост.

И ако след руската, френската литература се радва на най-голям прием и любов в България, то несъмнено В. Юго е този, който определя основното съдържание и насока на тази всеобхватна рецепция и радиация, за да се вгради в съзнанието и сърцата на всички, които живеят с по-високи демократично-хуманитарни и културно-естетически идеали.

ПОЕМАТА „КЛЕТНИЦИТЕ“

ЖАН ГОДОН¹ (Париж)

„Клетниците“ са същинска поема“, казваше Рембо. За съвременния читател това твърдение изглежда парадоксално. Може ли да се счита за поетична творба едно произведение, което не съдържа формалните признаци на поезията и представлява един от главните жалони в историята на реалистичния роман?

Да се опитаме да разберем смисъла на думите на Рембо.

Когато в едно от своите писма (впоследствие загубено) Юго говори за „Клетниците“ като за книга, създадена „отвътре навън“, той всъщност само подчертава факт, който откриваме при по-внимателно прочитане: присъствието в романа на лиричен елемент, съставляващ центъра и двигателя на цялата творба. За да се види как този лиризъм се проявява в белетристичен аспект, можем да се позовем на многобройни примери от „Клетниците“ и в частност — на пасажа, с който започва главата „Стратегически криволичения“ (II, V, 1):

„От дълги години вече авторът на тази книга — принуден за съжаление да спомене за себе си — не живее в Париж. Откакто той го е напуснал, градът много се е променил. Възникнал е нов град, който до известна степен му е непознат. Излишно е да изтъкваме, че той обича Париж. Париж е неговa духовна родина. Вследствие разрушаването на старите къщи и издигането на нови Париж от неговата младост, Париж такъв, какъвто той го отнесе благоговейно в паметта си, принадлежи вече на миналото. Нека му бъде позволено да говори за Париж от онази епоха, като че ли той още съществува. Може би там, където авторът ще поведе читателите си с думите: „На еди-коя си улица има еди-каква си къща“, днес вече да няма нито улици, нито къща. Читателите могат да проверят, ако не ги мързи. Колкото до автора, той не познава новия Париж. Затова пише, виждайки мислено пред себе си някогашния Париж, и тази илюзия му е скъпа. И с удоволствие си въобразява, че зад него е останало нещо от това, което той е виждал, когато е бил в родината си, че не всичко е изчезнало безследно. Докато човек се движи свободно навред из родната страна, той си мисли, че не изпитва нищо към разните улици, че прозорците, покривите, вратите на къщите му са напълно безразлични, че стениите му са чужди, че дърветата са най-обикновени дървета, каквито растат навсякъде, че домовете, в които самият той не влиза, не представляват нищо за него, че паветата са най-прости камъни. По-късно обаче, когато е далеч от родината, забелязва, че тези улици му са били мили, че покривите, прозорците и вратите му липсват, че стениите са насъщна необходимост за него, че онези дървета са били любими негови дървета, че къщите, в които не е вли-

¹ Авторът е доктор по литература, професор в Парижкия университет (XII), член на националния комитет „Виктор Юго“. Бел. ред.

зал, му са познати, както ако ги бе посещавал всеки ден, че е оставил сърцето си, кръвта си, душата си върху родните павета. Всички тия места, които той вече не вижда, които може би никога вече няма да види и чийто образ носи в себе си, придобиват някакво болезнено очарование, явяват му се като печално видение, благодарение на тях той вижда обетованата земя, те сякаш възплътяват Франция, той милее за тях и си ги припомня такива, каквито са, каквито са били по-право, и ги извиква упорито в паметта си, не желайки да внесе никакво изменение в тях, защото ликът на отечеството е свят като майчиния лик.²

Тази затрогваща страница, прекрасна поема в проза в сърцето на книгата, отговаря напълно на лиричната програма, изложена в предговора на „Сърцерица“. Прката, но неподготвена намеса на разказвача, който взема думата от свое име, не е проява на самоизтъкване или самовлюбеност, още по-малко е неотстраним елемент от книгата: „Понякога се оплакваме от писателите, които казват „аз“. Говорете по-скоро за нас, им казват читателите. Уви! Когато говоря за себе си, аз говоря за вас. Как не го чувствувате? О, неразумни, който смяташ, че аз не съм ти.“ „Аз“—ът, такъв, какъвто го намираме в „Сплин по Париж“ на Бодлер или при Пруст, се превръща тук в инструмент на съучастие, в средство за намесване на читателя, за включването му в играта, за поднасяне пред него на моралните страдания на прокудени, интимно свързани с материалната действителност на разрушения стар Париж, „реконструиран“ от Осман. Бихме повярвали дори, че Юго нарочно парафразира „Лебедът“ на Бодлер, посветен на него, който също предава нерадостната съдба на изгнаника чрез образи на разрушение:

Париж е вече друг. Уви — градът огромен
по-бързо се променя от човешката душа.

(Превод: К. Кадийски)

По такъв начин разказът престава да бъде линеен и придобива нахъсаност и плътност, характерни за голямата елегична поезия, която не само жали за отминаващото време, но и дава конкретни измерения на трайността. Като разсича разказа в минало време с пробойни от настоящето, Юго ни отклонява от опростеното четене, което често превръща романа само в приятно забавление.

Присъствието на лирическото „аз“ в „Клетниците“ се проявява под разнообразни форми, които мъчно могат да бъдат изброени. Понякога изглежда като намигване към посветения, необяснимо за обикновения читател и лично предназначено за този или тази, който е споделил с Юго някакво общо преживяване. Сцената, при която Мариюс обвинява Козета (твърде строго, макар и безмълвно) за това, че е допуснала вятърът да повдигне полите ѝ, е чисто повторение в нежно ироничен тон на епизод от младостта на Виктор Юго, за който свидетелствува в едно свое писмо годеницата му Адел Фуше. В ранната си младост влюбеният Юго отправил към горката Адел също тъй остри и безпочвени упреци, които, пренесени тук, могат да бъдат доловени като автобиографичен смисъл само от госпожа Виктор Юго. Подобен е примерът със сърнешката кожа, която според госпожица Батистин епископът Мириел бил купил по време на емиграцията в Шварцвалд. Наскоро публикувано писмо на Жюлиет Друе до Виктор Юго³ показва, че самият Юго бил купил тази кожа по време на пътуването си в Германия през 1840 г. и ѝ я пода-

² Текстът на романа „Клетниците“ се дава в статията по превода на Лилия Сталева. Бел. прев.

³ Вж. по този въпрос: Juliette Druet. Lettres à Victor Hugo, texte établi par Evelyn Blewer, Préface de Jean Gaudon, Har/Po, Paris, 1985.

рил. Тук също само една определена читателка може да разшифрова сигнала, но независимо от това, дори когато остават скрити за публиката, неизброимите автобиографични детайли допринасят, както при Пруст, за изобилното вливане в книгата на живителната кръв на собствения опит и оформят неулловимото присъствие на „аз“-а.

Това „аз“, впрочем, е също така и най-вече поетическо „аз“. В „Клетниците“ откриваме не само лични спомени, а цялото поетическо творчество на Юго. Вече споменах за предговора към „Съзерцания“. Дълга да разгледам по-подробно начина, по който тази стихосбирка, между другите, захранва романа с тематичното си съдържание. Това важи както за убежденията на епископ Мириел, така и за мечтанията на Жан Валжан и за образите, които той използва. Така например, състраданието към външно непривлекателните или уродливи животни, развито като тема в „Какво казва мрачната паст“ („Съзерцания“, VI, 26), се проявява в краткия епизод на главата, посветена на епископ Мириел, озаглавена „В какво вярваше той“ (I, I, 13): „Една сутрин се разхождаше в градината, мислейки, че е сам. Сестра му обаче вървеше зад него, без той да я види. Внезапно епископът се спря и се взря в нещо на земята — в краката му плзеше отвратителен, огромен черен паяк. Сестра му го чу да шепне: „Горкото животинче! То не е виновно, че е такова!“ По същия начин Жан Валжан под бремето на нещастията се превръща, както казва Юго, в ясновидец:

„Мозъкът му беше страшно напрегнат и същевременно невероятно спокоен: състояние на толкова дълбока унесеност, че действителността потъва в нея. Човек не вижда вече околните предмети, а вижда извън себе си, като нещо реално, образите, породени от мисълта му“ (I, II, 13).

Ако Жан Валжан се превръща тук в „ясновидец“ — качество, обикновено приписвано на поета, — то е, защото неговите видения имат стилистичните, тематични и структурни характеристики на това, което Юго нарича съзерцание.⁴ Заличаването на предметите, външната проекция на „образите, скрити в съзнанието“, са двете черти на една поезия, която от „Потокът на мечтанията“ в „Есенни листа“ се подхранва не от причудливия външен свят, а най-вече, както в „Клетниците“, от претопяване на действителността и от самовглъбяване, което води до преоткриване на реалното чрез вътрешния мир.

Фактът, че склонността към размишление или дори съзерцание бива приписвана на каторжника Жан Валжан, би ни учудил, ако не познавахме дълбокото взаимопроникване — въображаемо и реално — между поета и поставения извън законите. Социалният ред — такъв, какъвто го вижда Юго дори по времето на Юлската монархия, когато е на върха на почестите — е преценяван от него като порочен в основата си. За него правосъдието, чиято жертва е Жан Валжан, и което потиска също жените и децата, е несправедливо. А превратът на 2 декември го поставя и в действителност извън законите, като го праща в изгнание. И все пак, малкоизвестен факт е, че през 1848 г., на излизане от събрание на драматичните актьори, по време на което бил провъзгласен за кандидат в парламентарните избори, Юго заявил пред двама приятели, между които журналистът Анри дьо Пен, че този избор не го задоволява и че би предпочел да бъде кандидат и представител на всички френски каторжници.

Този факт достатъчно добре показва, че взаимопроникването между Жан Валжан и ясновидеца не е случайно, нито пресилено. То отговаря на тълковната схема, според която романът принадлежи към поетическото творчество.

⁴ Вж. по този въпрос: Jean Gaudon. Victor Hugo. Le temps de la contemplation, 2^{ème} édition, Flammarion, 1985.

При Юго подобно нещо е немислимо. Читателите на „Отговор на обвинителен акт“ от „Съзерцания“ го чувствуват добре: на новите теми съответствуват нови форми. Рембо заявява същото по по-стегнат и убедителен начин: „Трябва да бъдеш съвършено модерен.“ Тридесет и пет години преди него, през 1834 г., Юго беше изразил същата мисъл по по-фин начин: трябва да създадем, казваше той, „език, изкован за всички възможни препятствия на мисълта“.

В рамките на настоящата статия не бих могъл да анализирам всички последиствия от тази декларация, предизвикала във френската литература отражения, които тепърва ще бъдат оценявани. Ще се задоволя с това да отбележа накратко какви са поуките ѝ за читателя. Да четеш „Клетниците“ предполага да съчетаеш последователното и линейно четене със структурен подход, позволяващ синхронизиране на паметта и съобразяване с многобройните връщания назад и отстъпления от основния сюжет, характерни за поетиката на Юго. Между връщанията назад със структурен характер ще напомним три примера: този с Ватерло и барикадата, за който вече стана дума, паралелизма между „Тревожна съвест“⁵ и „Immortale jecur“, между гората Монфермей и парижките канали — места ужасни, враждебни, същински лабиринти, където на два пъти Жан Валжан изпълнява спасителна мисия: спасява отначало Козета, после Мариус. Стоици други могат да бъдат цитирани.

И действително, в този роман всичко е съзвучие и центростремителност, дори когато изглежда разнородно и отвлечено. Там, където традиционните норми на френския роман, основаващи се на неoarистотелизма, отхвърлят отстъплението от сюжета като нарушение на повествованието, Юго системно и с невероятна виртуозност осъществява взривяването, което довежда обратно всичко до центъра, като позволява на разказа да достигне до изводи с универсална значимост. В „Клетниците“ всичко е организирано с такова съвършенство и точност, че всяко ново препрочитане води до открития. А свободата на словото и преувеличението, което нарекох „риторика на несъразмерността“, създават „удоволствието от текста“, за което говори Ролан Барт, „съвършено модерен“ плод на този нов начин на писане, който, подобно на ораторското изкуство и съдебната защита, притежава свойството да убеждава. Да подтиква към ново прочитане, да се превърне в настолна книга — такова е свойството, присъщо на всяка голяма поема, на всяка истинска поема. Рембо го предчувствуваше, като показва, че гениалните писатели са винаги по-прозорливи от обожателите си и че дори им се случва да се разбират помежду си.

⁵ Вж. *Romantisme*, 1971 et *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980.

П реведе от френски: Станимир Делчев

ПЕРСОНАЖ И СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННО ИЗГРАЖДАНЕ В БЕЛЕТРИСТИКАТА ЗА ДЕЦА И ЮНОШИ

МАРГАРИТА СЛАНОВА

Всяко изследване на белетристиката като художествена система обикновено тръгва от двата основни компонента в нейната поетика — персонажа и сюжетно-композиционното изграждане. Такъв подход особено се налага към системата на белетристиката за деца и юноши, защото тъкмо в тези компоненти най-ярко се откроява нейната специфика.

Какъв е *героят* в детско-юношеската белетристика и кои са принципите за изграждането на образа му; какви са неговите идейно-естетически и познавателно-моделиращи функции?

Преди да потърсим отговора на тези въпроси, е необходимо да направим едно уточнение — за смисъла на понятието *герой* в детско-юношеската литература.

Най-често то се употребява така, както в общата литература — в смисъл на литературен герой, действащо лице в повествователния текст. Но има случаи, когато литературното понятие герой се покрива с представата за необикновената личност в живота, за героичния жизнен характер, намерил отражение в художественото произведение. „Любопитно е, че разбирането на главния герой като синоним на главно действащо лице съвсем не се приема от подрастващите. Герой се разбира в прекия смисъл — като борец за свобода, социална справедливост; като защитник на право дело. Ако главният персонаж на книгата не отговаря на този критерий, то читателите предпочитат да го наричат просто по име; ако той е привлекателен, то читателите мотивират защо именно той заслужава похвали.“ Такива са наблюденията на проблемна група от Ленинградския държавен институт по културата при изучаване на литературните вкусове и идеали на съвременните млади читатели.¹

Понятието герой се използва преди всичко за означаване на положителния герой, като се имат предвид неговите възвишено-героични проявления. Така например, поставяйки въпроса „Младежта има ли нужда от герой?“, френският литературовед Марк Сорiano предлага (в дискуссионен план) свое гледище върху проблема, като го свързва с разбирането на героизма и особения смисъл на думата герой в нашата историческа ситуация.²

За да се избегне двузначността, би могъл да се използва терминът *персонаж*, който под влияние на съветското литературознание се утвърждава

¹ И. Свирская, О. Хузе. О читателе — подростке. — В: О литературе для детей. Вып. 18. Л., 1974, 182—183.

² Marc Soriano. Guide de littérature pour la jeunesse. Paris, 1975, 324—325.

и у нас. „Служа си с термина персонаж, тъй като той включва и характерите, и лицата, доколкото не всяко лице в литературното произведение е характер“ — с такава забележка го въвежда в своята двутомна „Теория на литературата“ Панталей Зарев. С този смисъл — като синоним на действащо лице, литературен герой, характер — възприемаме термина и ние, с допълнително уточняване, че в детската литература за *характер* би могло да се говори само условно. Защото според съвременното разбиране тази категория се свързва с многостранната изява на „човешки значимото“, по думите на П. Зарев, на социално-психологическата същност на личността в нейната жизнена среда. „Характерите са сложно съчетание на общочовешки, национални, социални и индивидуални черти — в единство.“³ И ако тъкмо тази многостранност, сложност и обемност на характера е критерий за пълноценното му изграждане в реалистичната литература за възрастни, то в детската литература образът на литературния герой се подчинява на други критерии, продиктувани от нейната специфика.

Разбира се, както в общата, така и в детско-юношеската литература изобразяването на човешки значимото е главна цел на автора на художествена творба. Само че то се преценява и представя с оглед на това, кое е значимо и интересно за малкия читател — човек с ограничен социален и естетически опит, с определени възрастови и конкретно-исторически потребности и изисквания. „Особеността на детската литература според мен се проявява преди всичко в природата на характера на героя. . . Детският писател изобразява у героя със знак плюс именно онези човешки качества, които особено се ценят от детето. Умее правилно да оценява ситуацията, в която поставя своя герой, да види смисъл в това, което на възрастния се струва дреболия, глупост и даже безсмислица, но което е така важно и значително за детето“ — споделя с основание В. Бавина, участничка в дискусиата за спецификата на детската литература на страниците на сп. „Детская литература“.⁴ Ето защо двата основни принципа на художественото творчество и на характерите в него — *индивидуализацията* и *типизацията* — в рамките на белетристиката за деца и юноши се проявяват също специфично.

Индивидуализацията, разбираана като „индивидуалност в начина на изразяване на една същност“⁵, тук е свързана с принципа на „черно-бялото“ изграждане, с максимална конкретност, нагледност и завършеност на образа на героя, представян релефно, но еднопосочно, най-често с една основна доминираща черта. Това се наблюдава преди всичко в литературата за най-малките и намира основание в някои характерни особености на психиката и световъзприемането им — конкретно-образно мислене, непосредно отношение към действителността и наивно, непосредно отношение към художествената литература, стремеж към яснота.

Разкривайки същността и функциите на характера като социално-психологически и естетически феномен, П. Зарев говори за неговата сложност, която е отражение на многостранната и противоречива човешка природа. Често характерът е носител на „черно и бяло зърно“ едновременно, тъй като „черното“ и „бялото“ интересуват писателя еднакво от гледище на неговата художествена цел.⁶

В художествената проза за деца необходимостта от яснота и достъпност на образа модифицира този основен принцип на реалистичния характер така, че у героя преобладава само „бялото“ или само „черното“, или пък, ако има

³ Иван Попиванов. Същност и структура на литературната творба. С., 1980, с.147.

⁴ В. Бавина. А все-таки она вертится. . . — Детская литература, 1972, кн. 8.

⁵ Г. Марков. Жизнена правда и художествена правда. С., 1967, с. 81.

⁶ П. Зарев. Теория на литературата. Т. I. С., 1979, с. 170.

развитие, то е по посока от „черното“ към „бялото“. Морално-естетическата оценка на автора се обуславя от детските представи за проявите на човешкото, които обикновено се изчерпват с основните нравствени понятия, качества и преживявания на човека: добро/зло, правда/неправда, смелост/страх, сила/слабост, ум/глупост, обич/омраза.

Налице е „черно-бяло“ изграждане, но върху принципа на поляризацията на героите — добър/лош, справедлив/несправедлив, смел/страхлив, силен/слаб, умен/глупав, която може да има и социални измерения — беден/богат, слуга/господар, свой/чужд. „Най-малките, без съмнение, имат нужда от един опростен свят, разделен на „добри“ и „лоши“ — пише Марк Сориано.⁷ Това, което той констатира като необходимост в подхода към действащите лица в литературата за най-малките, Макаренко изтъква като задължително условие при изграждането на персонажната система: „В детската литература трябва да има особена яркост и пълнокръвност на багрите, съвсем явен реализъм, точно разделяне на светлото и тъмното.“ И още: „Читателят трябва да различава своите герои и да ги разпознава от пръв поглед. Тези герои трябва да извикват положително или отрицателно чувство, но обезателно с различни оттенъци.“⁸

Откритото противопоставяне на героите в детската белетристика води, от една страна, до релефно и ярко очертаване на облика и жизнената им позиция и, от друга страна, до изграждането на сюжета върху остроконфликтна основа. Но за специфичността на сюжетно-композиционната структура и нейните компоненти ще стане дума по-нататък. Тук е необходимо да изтъкнем друга отлика на персонажа в белетристиката за деца — икономичното му представяне, с няколко най-характерни черти, или пък, както при класицизма, с една основна черта. Тази особеност е свързана преди всичко с дидактичната функция, с която задължително се натоварва характерът в детската литература. Чрез своите герои писателят трябва да даде конкретен отговор за това, кое е добро и кое е лошо, кое е красиво и кое — грозно, кое заслужава възторг и възхвала и кое — отричане и присъда. Той трябва да има ясна и категорична нравствена, идейна и естетическа позиция, чрез която по конкретно-сетивен път да въздействува върху въображението, чувствата и мисленето на малките читатели, да съдействува за формирането у тях на определени представи и добродетели. Такива изисквания към детския писател поставя навремето Чернишевски, но те запазват своята актуалност и до наши дни.

Типизацията на характерите в белетристиката за деца обикновено се постига чрез окрупненост, синтезираност и завършеност на характеристиките на действащите лица и същевременно — чрез максимално конкретно и нагледно представяне на събитията, героите, отношенията и действията, свързани с тях. Когато говорим за окрупненост и синтезираност, имаме пред вид проявите на най-яркото, най-характерното и типичното в нравствено-духовната сфера, а когато става дума за подчертаната конкретно-сетивна нагледност, се отнася до външното представяне на същността. Това е т. нар. „реализъм на конкретната ситуация“ в детската литература. Той се постига най-напред чрез описание на възрастта, външния вид, жестове, интересите и вкусовете на персонажа, неговата среда, обстановка, обкръжение, отношения. Ето например как започва приказният роман на Астрид Линдгрен „Пипи Дългото чорапче“: „В покрайнините на малкото градче имаше една запустяла градина. Сред градината се издигаше стара къща, а в къщата живееше Пипи Дългото чорапче. Тя беше на девет години и живееше тук сам-самичка.“

⁷ Marc Soriano. Guide de littérature pour la jeunesse. Paris, 1975, p. 326.

⁸ А. С. Макаренко о детской литературе и детском чтении. М., 1955, с. 93, 100.

След разказа за родителите на Пипи и отношенията ѝ с тях авторката съобщава за необикновените ѝ качества: „Тя наистина бе забележително дете. Най-необикновеното у нея беше силата ѝ. Пипи беше така изумително силна, че в целия свят не можеше да се намери полицај, който да я надвие. Стига да поискаше, Пипи можеше да вдигне на ръце цял кон и често го правеше.“ И едва тогава идва портретното описание на това „чудновато дете“ през гледната точка на двете „много мили, възпитани и послушни деца“ Томи и Аника: „Косата ѝ имаше цвят на морков и бе сплетена на две стегнати, стърчащи плитки. Носът ѝ, досущ като мънищо картофче, беше обсипан с лунички. Под него аленееше доста голяма уста, пълна със здрави бели зъби. Роклята ѝ беше направо странна. Пипи си я беше ушила сама. Отначало смяташе да я направи цялата синя, но синият цвят не стигна и Пипи се принуди да пришие тук-там по някое червено парче. Дългите ѝ тънки крачета бяха обути в дълги чорапи — един кафяв и един черен. Освен това носеше черни обувки точно два пъти по-големи от стъпалата ѝ. . .“ Така още при представянето на героинята авторката изгражда портрета ѝ — външност и физически качества, — върху две основни определения — „чудновато дете“, „забележително дете“, подчертавайки странния ѝ вид и необикновената ѝ сила. Като важен компонент в характеристиката се явява името на героинята — Пипи Дългото чорапче. Прозвището иде от един чисто външен детайл в облеклото на Пипи. Цялото необичайно словосъчетание обаче не само отговаря на странната ѝ външност, но и подсказва необикновения ѝ характер. По думите на самата писателка относно творческата история на произведението, тъкмо от името Пипи Дългото чорапче, едно необикновено име, измислено от малката ѝ дъщеря, „се ражда“ това необикновено момиче. Нещо повече. „Решаващ момент за моето творчество е този, когато седях до леглото на Карин и тя измисли името на героинята“ — споделя А. Линдгрен.⁹

За много писатели моментът на характеристиката чрез името е по-важен, отколкото просто назоваването, затова те целенасочено подбират имената на своите герои. „Дори името, което е най-отличителният белег за индивидуалността на героя в художественото произведение, носи елемента на художествената целесъобразност, на един вътрешен, синтезиращ принцип — пише Г. Марков. — Социално-психологическа същност, неповторимост на характера и име на героя са органически и неделимо свързани едно с друго.“¹⁰ Подобно е твърдението на Б. Томашевски, според когото „най-прост елемент на характеристиката се явява назоваването на героя със собствено име“¹¹. В това отношение белетристиката за деца и юноши предлага изобилие от доказателства.

В своя детско-юношески роман „Ян Бибиян“ Елин Пелин още в първата глава „Портрет“ дава ярка портретна характеристика на главния герой. „В едно малко градче, при една висока планина, при една голяма река имаше едно хлапе. Но то не приличаше на другите деца от градчето. То беше малко по-друго.“ След тази предварителна информация, че ще става дума за „едно хлапе“, което не е като другите, писателят търси аргументи за това във външния му вид, навиците и заниманията му, описани подробно.

От портрета на героя веднага става ясно, че различното, необикновеното у него е отрицателен знак. Това се подкрепя и от разказа за любимото му занимание — да върши пакости и лудории, да руши, да причинява болка на хора и животни, а също и от пряката авторова оценка — „непоправимият Ян Бибиян“.

⁹ Цит. по: Л. Брауде. Скандинавская литературная сказка. М., 1979.

¹⁰ Г. Марков. Жизненна правда и художествена правда. С., 1967, с. 82.

¹¹ Б. Томашевский. Теория литературы. М.—Л., 1939, с. 132.

Героят се е поставил в положението на аутсайдер, извън обществото, без близки и приятели, „на грижите на providението“. Оразличаването е подчертано и в името му — Ян Бибиян, — и то е необичайно, „малко по-друго“, като външността и характера на самия герой. Така го наричат другите, за да подчертаят дистанцията между него и себе си, но и момчето самó афишира тази дистанция, изписвайки върху кожата си своето странно име. Всичко това мотивира срещата на Ян Бибиян с дяволчето Фют и със света на злото, невероятните му приключения в злокобното царство на Мирилайлай, където чрез страдание и борба осмисля нравствените стойности и се преобразява.

Както в общата, така и в детско-юношеската белетристика името и описанието на външност, жестове, атрибути, навици и увлечения, обстановка и взаимоотношения на героя — всичко това е път към неговото „оживяване“ в съзнанието на читателя. Но „за детето, което чете, за да види в един образ живо същество, е необходимо подробно описание“¹². Това се отнася както за персонажа, взет от заобикалящата детето реалност, така и за действащите лица, които „живеят“ в измислени, иреални светове.

В белетристиката за деца има и персонажи, които се нуждаят от малко описание, тъй като те са всъщност конкретна реализация на архетипове от предшествуващата литература и фолклора. Става дума за героите в ония приказни творби, които пряко следват традицията на класическата фолклорна приказка. За тях като че ли е достатъчно да бъде определено мястото им в обществото — цар, принц, чорбаджия, поп, лихвар, кръчмар, сиромас, воденичар, овчар и т. н., за да бъде „подказана“ на читателя нравствената им позиция и предопределени действията им в сюжета. Защото макар че, отдалечавайки се от своята фолклорна прародителка, литературната приказка върви по пътя на постоянното разчупване строгите граници на жанра, като твърде свободно преодолява или размества компонентите на приказния морфологичен модел, при структурирането на персонажната система тя запазва основния му принцип — принципа на фигурата, маската.

Така природата на героя в белетристиката за най-малките (тук основна жанрова форма е приказката) се доближава до тази на героя във вълшебната народна приказка, където действащите лица се определят като фигури, маски, персонажи, а не като характери. По мнението на някои фолклористи (М. Арнаудов, Л. Парпулова и др.) приказният герой се изгражда върху посочения принцип, тъй като се подчинява на фабулното действие — то му предопределя определен тип поведение и определен краен резултат. Ето защо приказката не обръща внимание на душевните преживявания на героя, а търси ефекта от действията му.

Действена е природата на персонажа и в детската литература. И тук, особено в белетристиката за деца от ранна възраст, наблюдаваме схематично, незадълбочено представяне на душевния свят на героя. Той се разкрива като носител на определена дидактична идея, неговата социално-нравствена същност се изявява преди всичко в поведението му. Събитийното се налага над психологичното. Обаче не става дума за типа поведение, за което говори Цв. Тодоров, анализирайки повествователната структура на творбите от „Хиляда и една нощ“, а именно, че „психологичният разказ се характеризира със своите интранзитивни действия:действието е значимо за самото него, а не като признак на някаква характерна черта“¹³. Напротив. Обикновено действието е начин за предаване на характерологични черти, път, откриващ достъп до личността на този, който действа. По такъв начин структурирането на харак-

¹² William Anderson, Patrick Groff. A new look at children's literature. Belmont, Calif., 1972, p. 20.

¹³ Tzv. Todorov. Poétique de la prose. Paris, 1975, p. 79.

тера в детската белетристика все пак се различава от това в поетиката на фолклора — има схематизация при изображението на душевността, недостатъчно внимание към движенията на мислите и чувствата на героя, но тук действието не е важно само по себе си. То е мотивирано от вътрешните подбуди на персонажа, изразява отношението му към събитията и другите действащи лица, определя мястото и значението му в организацията на сюжета и в идейно-възпитателната насоченост на произведението.

„Есенцията на характера е неговото действие в сюжета: характер е това, което лицето прави.“¹⁴ Става дума за един от основните способности на характеризация в художествената литература изобщо. Но в детската литература той се използва пред всички останали способности. И това е така, защото младите читатели се интересуват само от книги, чиито герои са деятелни натури, проявяващи своите благородни нравствени качества в борба срещу несправедливостта и силите на злото, преодолявайки трудности, опасности и премеждия. „Книгата привлича 5—6 годишните деца с героя, с неговото дейно изявено поведение. Като съпричастно в събитията, детето обиква героя, който се харесва преди всичко с благородните си постъпки и по-малко с личните си качества.“¹⁵ Подобни изводи за влиянието на художествената литература върху малките читатели споделя и О. Никифорова. Според нея голямо въздействие върху децата от предучилищна възраст имат ярките постъпки на героите, литературните персонажи. На децата от ранна училищна възраст им въздействува не образът на героя с цялата му сложност, а отделни негови постъпки — затова у тях се формира идеал за постъпките на хората, а не идеал за техните характери.¹⁶

Ето защо творците за деца, веднъж описали героя с неговата външност, интереси, качества, бързат да го представят в действие, в ситуация, която ще го постави на изпитание, ще разкрие една или друга същностна негова черта. Да се върнем към цитираните по-горе примери:

„Пипи тръгна по улицата. С единия си крак стъпваше по ръба на тротоара, а с другия — на паважа. Томи и Аника я проследиха с очи, докато се скри от погледа им. След малко тя се върна. Сега пък вървеше зеднишком. Правеше го, за да си спести обръщането, когато тръгваше обратно към дома.“ Така веднага след портретното описание на Пипи А. Линдгрен „тръгва“ към разкриване на странните ѝ действия и постъпки. Те показват, че това чудноватото на вид момиче с още по-чудновато име има и чудноват характер, който не се побира в социално-нравствените категории и норми на заобикалящите го, не издържа логиката на „здравия разум“. По такъв начин се откроява „една твърде некултурна героиня“¹⁷, която чрез конкретни дела (а не само на думи) отстоява своите морални принципи, своето човешко право на свобода, самостоятелност, собствен облик и позиция, противопоставяйки се на фалша и конформизма, на дехуманизацията и редуцирането на истинските човешки стойности в буржоазното общество.

В романа „Ян Бибиан“ събитийното се въвежда с традиционната медиялна наративна формула „Веднъж...“, която изважда героя от обичайното му състояние и го поставя в необичайни, изключителни обстоятелства. Първото от тях е срещата с дяволчето Фют, която става начало на низ от срещи с мно-

¹⁴ William Anderson, Patrick Groff. A new look at children's literature. Belmont, Calif., 1972, p. 23.

¹⁵ Н. Ковачева, С. Алексиева. Предпочитанията на 5—6 годишните деца към литературата. — Децата. Изкуство. Книги, 1980, кн. 3.

¹⁶ О. Никифорова. Психология восприятия художественной литературы. М., 1972, 144—145.

¹⁷ М. Николчина. Героят-утопия. — Литературна мисъл, 1982, кн. 6, с. 116.

голиките превъзпъльщения на персонифицираното зло. Приключенията на Ян Бибиан — това е неговата драматична борба срещу силите на злото, която всъщност е преодоляване на собствения му нагон към разрушение, към пакости и злини; това е мъчителното „пътуване“ към самия себе си, към онай едва мъждукаща искрица на доброто, на човешкото, която постепенно се разгаря в стремеж към добротворчество, в любов към хората и порив към съзидателни дела. Тази борба е показана в духа на вълшебната народна приказка и със средствата на нейната поетика. Но наред с това в романа е разширена системата от мотивировки, задълбочено е вниманието към вътрешния свят на героя. Действията му са свързани с емоционални подбуди и стремления, активността му е плод на осмисляне на нравствените истини и цената на доброто дело.

При изграждането на характера в белетристиката за деца наблюдаваме и едно друго явление — отказ на писателя от портретна характеристика и насочване направо към събитията и поведението на персонажа. Неговият образ се гради като мозайка — многоцветна и ярка мозайка от „подвизи“, патила и приключения, изненадващи хрумвания, лудории, пакости и хитрини, в която усмихнато се оглежда жизнерадостната и игрива, деятелната и находчива детска природа. По този начин чрез единичното събитие, конкретното действие, индивидуалното преживяване на даден герой писателят достига не само до неговата персонална социално-психологическа същност, но и до същностните проявления на човешкото изобщо.

Класически образец в това отношение е романът на М. Твен „Приключенията на Том Сойер“. В него не откриваме нито едно портретно описание на главния герой. Но въпреки това образът му релефно се откроява с момчешката палавост и жизнелюбие, искреност и отзивчивост, жажда за волност и приключения, неукротима фантазия и изобретателност. Пред нас е очарователният „портрет“ на детството — жив, пълнокръвен, непосредствено-конкретен и същевременно характерологически синтезиран и вечен. Този „портрет“ се постига чрез увлекателната и артистична, наситена с много хумор и житейска философия реч на автора, показващ ежедневието на малчугана от позицията на повествовател-наблюдател, чиято гледна точка обикновено се опира върху нечие чуждо възприятие. Често авторовата реч незабележимо прелива в полупряка реч, наситена с лексически и интонационни елементи от речта на главния герой, а понякога преминава и във вътрешен монолог, като изразява мислите и преживяванията, трепетите и разочарованията, изобщо — душевния свят на момчето. Проникновеният психологизъм при разкриването на момчешката природа чрез образите на Том Сойер, на неговите съученици и приятели се дължи и на великолепно изградените диалози, които заемат немалък дял в речевата структура на текста. Авторът се скрива сякаш „зад кулисите“ и обективизираното и драматизирано по такъв начин повествование извежда на преден план речта и гледните точки на действащите лица. Неподправеното и живо детско слово доближава читателя до светоусещането и жизнения опит на подрастващите пред прага на юношеството, до тяхната чувствителност и мисловна нагласа.

Речта на героите, наред с описанието и действието, е едно от основните средства за разкриването на характерите както в художествената проза за възрастни, така и в белетристиката за деца. „Индивидуализирането и типизирането на героите се постигат чрез техните действия, чрез авторовата реч — пряка характеристика, и чрез речта на самите герои.“¹⁸ Чрез речевата характеристика се създава пор-жив ефект на присъствие на действащите лица и същевременно се откроява тяхната персоналност.

¹⁸ Ив. Попиванов. Същност и структура на литературната творба. С., 1980, с. 147.

Ако в модерната белетристика за възрастни все по-нашироко се утвърждава тенденцията за постигане на задълбочен психологизъм посредством приёмите на несобствено-пряката, вътрешномонологична реч и т. нар. „поток на съзнанието“, то в съвременната белетристика за деца и юноши остава подчертан стремежът за пълноценно използване възможностите на пряката диалогична реч, наречена от М. Бахтин „обектна реч“ — за „оживяване“ и психологическо уплътняване на персонажите, за показване на реакциите и мислите им, на тяхната душевност. И това е така, тъй като живеят диалог (макар и литературно-условен) скъсява дистанцията между реалната (тази на възприемателя) и художествената действителност, въвлеча читателя в атмосферата на действието и света на героите, създавайки впечатление за непосредствена жизнена достоверност. Това пък е необходимо условие за възприемането на творбата от детето, което при четене често прескача прекомерно обстоятелствени описания, авторови обяснения и разсъждения, предпочитайки да му бъде повече показано, вместо разказвано. Ето защо като правило в белетристиката за деца *пряката реч* има превес в строежа на повествованието. Организирано по такъв начин, то отговаря на предпочитанията и възприемателните възможности на детето-читател и същевременно „се вмести“ в морфологичния модел на почти всички белетристични жанрове в детската литература.

Най-активно и пълноценно пряката реч изпълнява своята социално-типизираща и индивидуално-характеризираща функция в ония белетристични видове, чиято жанрова структура (поне като традиция) „предписва“ изобразението на света и човека да бъде „във формите на самия живот“, т. е. да има реалистично-правдоподобен характер. Стремежът на съвременните детски писатели към разгърнат психологизъм, към всестранно изследване на детската душа, а също така обусловеността на художествения образ от фактора „възприемател“ неизбежно води до такива приёми на психологическо изобразение и наративни похвати, които скъсяват дистанцията между автор и герой, от една страна, между герой и читател, от друга страна, между художествена и реална действителност, от трета.

Често писателите използват драматизирани диалози, в които репликите следват непосредствено една след друга, а думите на автора са пропуснати или имат характер на ремарки:

- „Една мека и топла ръка се плъзна по гърдите му и го прегърна.
— Бате Румене, нали не спиш?
— Не. Защо?
— Ти искаш ли да си имаш куче?
— А ти?
— Искам. Вълча порода. От най-големите. Един път с бате Венци видяхме едно.
— Ей, дяволи! Стига приказки!
— Бате Румене!
— Шшт! Личко се кара.
— Той сега ще захърка. Знаеш ли как хърка: ффи-уу-хррр-ффиуу-хрррърър. Благо заби глава в завивките и се закикоти целият.
— Аз като стана, ще видиш как хъркам!“

(„Славното момче“ — А. Павлов)

Умело са използвани драматизирани диалози като средство за самохарактеристика и взаимна характеристика на персонажите в редица произведения на съвременната българска реалистична проза за деца — повестта „Тримата врьстници“ и романа „Началото на празника“ от К. Апостолов, романа

на Братя Мормареви „Васко да Гама от село Рупча“, романа „Приключенията на Фильо и Макензен“ от Св. Бъчварова и много други.

Диалозите от този тип, предпочитани в поетиката на белетристиката за деца, създават непосредственост и живост, динамика на повествованието (разбивана не само като външна раздвиженост), автентичност на представяното събитие, което сякаш се разиграва пред читателя. Те са средство за показване на моменти от обстановката и действието, за косвена характеристика на действащите лица, в чиито разговори намират отражение детската психика и логика, словесният „багаж“ и лингвистичният усет на децата, стремежът им към словотворчество и игра.

Популярната героиня на А. Линдгрен Пипи Дългото чорапче „живее“ в романа не само чрез чутатите си действия и постъпки, но и със своята бърливост. Речта ѝ, изобилствуваща с остроумни разсъждения и мъдрувания, неочаквани асоциации и решения, изопачени думи и измислици, е характерологичен елемент в своеобразната ѝ, неприличаща на никого същност. Словото на Пипи отразява нейната активна жизнена позиция, интереса ѝ към всичко в света, склонността ѝ към фантазиране и парадокси, стремежа ѝ към собствена, неподлежаща на унифициране и на компромиси гледна точка.

Изградена като аналог на творческата детска игра, приказната повест на А. А. Милн „Мечо Пух“ също дава превес на диалога като естествена форма за изработване и реализиране на игровите конвенции и на комуникативните отношения между участниците, в случая — „оживелите“ играчки на Кр. Робин и самото момче.

Речта на персонажите — това е всъщност неподправената жива детска реч, взета от ежедневната игрова практика на малките. Наситена е с много словотворчески и звукоподражателни елементи, забавни, ситуативно-импровизирани стихчета, песнички, игрословици, гатанки и пр. „Заснела“ детайлно лингво-психологическия портрет на предучилищната възраст, тази реч показва зигзагите на простицката детска логика — наивна, но и много сериозна, откриваща света, приятелите, доброто и красивото в живота.

Функционално значим и при речевата характеристика в белетристиката за деца остава широко разпространеният в литературната практика прием, при който писателят подбира характерен за всяко от действащите лица маниер на говорене, специфични думи, изрази, синтактични конструкции и пр.

В детската литература този прием намира приложение не само в произведенията с реалистично-правдоподобно изграждане, но и в тези с приказно-алегорична образност.

Житейската философия на Радичковите врабчета (от „Ние, врабчетата“) се разкрива най-вече в техните „разговори“, предадени от „хроникьора“ на живота им, врабеца Джиф. Притчово-алегоричният подход не пречи на големия писател да търси подстъп към социално-психологическата типизация посредством словесните изяви на персонажите. По този начин сред сивото врабчово общество се открояват различни индивидуалности.

Със завидно умение използва речевия детайл като форма за персонализиране на характерите Л. Карол в знаменитата си книга „Алиса в страната на чудесата“. Странните обитатели в не по-малко странния свят на Алисините сънища налагат своето присъствие преди всичко с това *какво* говорят и *как* го казват. Царицата на сърцата смразява със заповедническият си тон, както и с прибързаната категоричност на често произнасяното „с глас, приличен на рев“; „Отсечете му главата!“, или: „Отсечете ѝ главата!“; Херцогинята демонстрира глупостта си и досажда със своите „поуки“; Лигавата Костенурка изненадва с особеното смислово тълкуване на преиначени думи и изрази. Самата Алиса с учудване открива необичайността на своето положение в деформациите

на собствената си реч — в неправилно произнесените или употребените ненамясто думи, в неволните смислови редукции на познати детски стихотворения, в обърканите словосъчетания, в неясните изрази и пр. Много често тя се улавя да произнася неочаквани и за самата нея слова, както обикновено „се случва“ само насън.

Малапропичните явления¹⁹ в речевата изява на героинята имат двусочна функционална натовареност. По посока на характера чрез тях в една забавно-игрова форма се представя ограничеността и мобилността на детския езиков опит. В плана на художествената организация на цялото те са формално-езиково средство за реализиране конвенциите на „съня-фантастика“.

Обикновено в литературата за възрастни малапропизмите в речта на героя изграждат представата за неговото невежество, малокултурност, духовна ограниченост и са средство за комично, карикатурно, дори гротесково изображение. Докато в облика на малките герои от книгите за деца същото явление „напишва“ и изразява специфично детското в тяхното речево поведение.

Многоаспектна функционалност имат малапропизмите в езика на героите от повестите за Шегобишко на Й. Милев. В речта на Чуруличка например чрез паронимите (самонадеян вм. самодесен колектив, фикус вм. випуск) и преиначените думи и имена (милицинско, фрисура, Хешеразада) се разкрива съвсем естествената за децата неовладяност на езика и същевременно се иронизира стремежът им към самоутвърждаване чрез неуместна демонстрация на „знание“.

Малапропичните грешки в колоритната народна реч на дядо Тошо пък са плод на особено осмисляне на думите (т. нар. „народна етимология“) и подсказват живото му чувство за хумор, докато неуместните думи в лаконичните реплики на общинския стражар Туртака красноречиво показват неговата ограниченост и тъпота.

Трябва да отбележим, че паронимите, думите ненамясто, преиначените, „неочаквани“ думи и думите-импровизации в езика на децата са средство за речева характеристика само тогава, когато отговарят на езиковия опит на представяната възрастова група и са използвани с мяра. Но тъкмо това е трудно постижимо за писателите и не са редки случаите, когато специфичният детски език е въведен в произведението просто за да го „вдетини“, а не като органичен елемент в психологическия рисунок и „прозорец“ към детската душевност. Освен подобно „вдетиняване“ в речевото поведение на героите-деца често се забелязва и обратното — изкуствено „състаряване“, т. е. такава форма на изразяване, която не съответствува на техните умствени и езикови възможности, надценява ги. И в двата случая се получава всъщност разминаване на художествено реализирания характер с жизненото правдоподобие и логика, което атестира детския писател като недобър художник и психолог. Ето защо езикът в белетристиката за деца създава най-големи затруднения, по признанието на мнозина писатели, и е пробен камък за майсторството на твореца. При това не става дума само за езика на героите, но и за цялостното езиково-стилово оформление на произведенията.

В художествено пълноценната реалистична детска проза при езиковото структуриране на характера наред с пряката диалогична реч писателите използват и *вътрешния монолог* като средство за по-задълбочено разкриване „диалектиката на душата“ на детето. Характерен технически прием на обективния тип повествование, вътрешният монолог, изразен с полупряка реч или с вътреш-

¹⁹ Съществуването на подобни явления в литературата налага да използваме все още неустановения в литературоведската ни практика термин „малапропизъм“ със значенията, посочени от Н. Георгиев в статията „Малапропизмите в речта и художествената литература“, сп. „Език и литература“, 1982, кн. 3.

на пряка реч („вътрешен диалог“), дава възможност на писателя да приближи читателя до най-интимните мисли и преживявания на героя, до неговото съкровено „аз“. Пренасяйки гледната точка в рефлексирещото съзнание на персонажа — дете, подрастващ или юноша, авторът изследва „отвътре“ и показва сложните процеси на взаимодействие между растящия човек и заобикалящата го природна и обществена среда, динамиката на неговото психофизиологическо съзряване и себепознание, на нравственото му формиране и социално самоопределяне.

Най-често с такива прийоми на изображение борава реалистичната проза за деца, в която психологизмът разширява все повече своя периметър. Понякога обаче и приказната проза не остава чужда на вътрешнопсихологическата детализация на образите — да си припомним само великолепно показаната „мисловна реч“ на Алиса и особеното ѝ „вътрешно говорене“.

В белетристичните произведения за деца (главно в тези, чиито герои са пред прага на юношеството или юноши) вътрешният монолог обикновено е момент *от* или продължение на някаква диалогична ситуация.

„Лентата“ на емоционално-психологическото състояние на героя фиксира течуцеството на детското съзнание с характерната за него острота на възприятията, асоциативност и хаотична подвижност на мисловните реакции, напрегнатост и експресивност на вътрешната мислооформяща реч. Същевременно тя отразява обема на жизнения опит на подрастващия, равнището на неговата логика, нравствена възпитаност и интимни помисли, мотивирайки външното му поведение и словесни изяви. Такава е функционалната роля на полупряката реч в редица детски произведения на А. Павлов, К. Апостолов, К. Божилов, Д. Гулев, Г. Данаилов, А. Каменова, Братя Мормареви и др.

Наблюденията върху художествени текстове предимно от българската детска литература показват, че съотношението между пряката и полупряката реч (като две форми за въвеждане на „чуждото слово“ в текста и за косвена психологическа характеристика) може да бъде различно, но в повечето случаи превес има пряката реч.

„Широката употреба на диалога и на вътрешния монолог, дело на литературата на XIX и особено на XX в., е един от характерните белези на процеса на драматизация на съвременната белетристика. Тази употреба говори за ограничаване на функциите на разказвача в смисъл, че част от тези функции преминават върху героите, които до голяма степен се превръщат в говорещи субекти, в разказвачи, които влизат в разнообразни отношения с тона на повествованието в трето лице.“²⁰ Тази констатация на Р. Ликова запазва своята валидност и за съвременната детско-юношеска белетристика. Но със следното доуточняване. Превръщайки героите в „говорещи субекти“ и приближавайки гледната точка на разказвача до гледната точка на един или на всеки един от тях, *детският писател почти винаги запазва и свой зрителен ъгъл* като наблюдател и коментатор, който тълкува и преценява изобразяваното от позицията на поопитния и знаещия, споделящ с малките важни истини за живота и хората.

Такива са случаите, когато при наратива авторът подчертава своята осведоменост, заемайки позата на събеседник-разказвач на една „позната“ история, която е забавна и поучителна. Той влиза в „диалог“ с читателя и неусетно го въвежда в събитията и в света на героите, като му припомня от време на време за своята „отстранена“ гледна точка. По този начин е изградена например повествователната структура на приказните повести „Питър Пан“ от Деймз Бари, „Емил от Лйонеберя“ от А. Линдгрен, „Шегобишко“ от Й. Милев, „Невероятните приключения на Билянка Разпилянка и Живко Ленивко“ от М. Лъкатник. Посоченият подход има художествен ефект в синтактичния план

²⁰ Р. Ликова. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 138.

на композицията — като средство за реализиране на занимателността, и в прагматичния ѝ план — като средство за поддържане на интереса и приобщаване на читателя към оценъчната гледна точка на автора.

Нарушил до известна степен анонимността си и спечелил доверието на малкия читател, този всезнаещ автор-наблюдател понякога взема думата за по-обширни коментари, разсъждения, отстъпления — вътре в текста и като негова „рамка“.²¹ Примерите в това отношение са многобройни, тъй като рядко детският писател се отказва от такава възможност (и от такъв удобен начин) да споделя мисли, опит, лични преживявания, често и да поучава.

Опит за обяснение и оправдание на неизменното авторско вмесителство, което наблюдаваме в произведенията на детската литература, има в думите на О. Шведова: „Всички психологически тънкости трябва да се разяснят на читателя-подрасващ. Средство за постигане на тази цел е осъществяването на връзка между художествения субект и персонажите, внедряването на авторското „аз“ с функциите на деликатен, ненаатрапчив и в същото време на вездесъщ интерпретатор на събитията, в чийто глас читателят обезателно се вслушва.“²² Ако не оставяше отворена врата към изкушенията на дидактизма, така трудно прогоним от територията на детската литература, това твърдение би било убедително и приемливо. Наистина то отчита едно обективно съществуващо явление в литературната практика, но същевременно „забравя“ друго — многобройните случаи на доброволна оставка на автора-разказвач и пълно сливане на неговата гледна точка и глас с гледната точка и гласа на героя, при т. нар. „аз“-форма на повествование. Тук дистанция между автор и герой не съществува, затова възможностите за дълбоки социално-психологически прозрения в детската природа са най-големи. Но и рисковете за твореца са също големи, тъй като той вече не може да наблюдава и да анализира отстрани, да коментира и да обобщава от позицията на възрастния. За него остава един зрителен ъгъл към света и хората — този на детето, и една форма на изказ — детският език. За сметка на това се увеличава възможността да се доближи до детето-читател, да спечели доверието му с искреността, неподправеността и „достоверността“ на изложението, да въздействува върху емоционално-мисловния му свят.

Към подобни разсъждения за естетическия и прагматичния ефект от характеросложението при „аз“-повествователната конвенция в белетристиката за деца ни водят наблюденията върху художествената ѝ реализация в произведенията на такива писатели като Д. Габе, М. Марковски, К. Георгиев, К. Божилов, В. Хинкова, В. Загорски, К. Топалов и др.

„В детската литература — пише М. Грицанова — този прием е особено важен, тъй като позволява чрез възприятието на подрастващия (герой на книгата) да се опознава животът и да се прониква в психологията, в духовния свят на самия подрастващ, на съвременното дете, да се покажат неговите размисли и съмнения, интереси и желания, търсения и открития, „диалектиката на душата му“.²³ Обективното изображение на действителността отстъпва място на субективно-емоционалното му възприятие от героя, за когото светът и хората, в това число и собственото „аз“, са загадка, предизвикваща простодушно удивление и познавателна активност.

Тъкмо това „откриване“ и осмисляне на света в ранното детство е показала Д. Габе в книгите си „Някога“ и „През нашите очички“. За разказите в тях е характерно изграждането в импресивен план, осъществено монологично в ед-

²¹ Използуваме този термин със значенията, посочени от Б. Успенски в книгата му „Поэтика композиции“. М., 1970.

²² О. М. Шведова. Психологическая проза в современной детской литературе. — В: Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1976.

²³ М. В. Грицанова. Некоторые жанровые особенности современной лирической повести для детей. — В: Проблемы литературных жанров. Томск, 1972.

на по-статична структура. По думите на авторката, „това са психологически състояния, дадени в картини“. „Аз“-формата ѝ е дала възможност да насочи вниманието към характера на субекта на повествованието — детето, да разкрие с психологическа правдивост неговия емоционален и духовен свят, да намери разказите със задушението и лиризмът.

Замяната на анонимния с персонализиран повествовател, водещ разказа от първо лице, става източник на оригинални композиционни решения в детско-юношеската белетристика. Този повествователен способ моделира композиционната структура на *произведенията, написани във формата на дневник или писмо*. Макар и по-рядко в сравнение с художествената проза за възрастни, където тези жанрови форми имат стара и богата традиция, дневникови и епистоларни творби срещаме и в детската литература. Ярък пример е романът „Сърце“ от Едмондо де Амичис, а също книгата „Дневникът на VI“ от М. Бержански, поредицата от книги с „патилански писма“ от Р. Босилек, разказът „Една малка душа иска да лети“ от А. Каралийчев и други.

Общото, което характеризира този тип произведения, е това, че литературният субект е дете или юноша, който е едновременно наблюдател и герой, непосредствен свидетел и активен участник в събитията. Наблюденията над света и хората се пречупват през призмата на съзнанието и чувствителността на подрастващия, а повествованието се води в маниер, отговарящ на неговото мислене и езиков опит.

Художественият ефект от сливането на функциите на героя и разказвача в синтактичния план на композицията е свързан с повишаване на „автентичността“ на разказаното, постигане на естественост и непосредственост в присъствието на литературния субект, засилване на емоционалното и изповедното начало. Всичко това има ефект и в плана на прагматиката — води до приобщаване на възприемателя към художествения свят и оказва непринудено, освободено от пряк дидактизъм, възпитателно въздействие.

Смяната на *нарративните похвати* в рамките на едно и също произведение е явление, познато и в реалистичната художествена проза за възрастни, и в детско-юношеската проза. Обикновено то е формален израз на множествеността и динамиката на гледните точки в произведенията на епическия литературен род.

В детската литература неговият художествен смисъл се състои в това, че като дава възможност за съчетаване на безлично-авторското с „неавторско“ повествование, премахва „рисковете“, свързани с автономното представяне на героите, оставяйки място и за вмешателство на автора, дори за едно активизирано негово присъствие.

Интересен пример за текстова конструкция с последователни преходи от един способ на повествованието към друг откриваме в книгата на Т. Генон „Повест за моя Гаврош“. В плана, който доминира в повествователната структура, се налагат гледната точка и гласът на откровено присъстващия автор като разказвач или по-точно като съавтор на живоописанието на главния герой — вестникарчето Бабко. Другият план има характер на дневник, воден от самия герой и издържан в неговия речев маниер. Двата повествователни плана се редуват и преплитат така, че собственото повествование на автора става свързващо звено между фрагментарните дневникови бележки, като ги обяснява, коментира, допълва, преразказва, а дневничето на момчето дава сюжетната основа на произведението и отразява явленията през съзнанието и опита на възмъжаващия юноша.

Този подход създава впечатлението за документална достоверност на разказа, подплатена веднъж от позицията на автора като съвременник на събитията и героите, и втори път — от използваната нееднократно днев-

никова форма на изложение. Освен това активните преходи на авторовата гледна точка от настоящето към миналото сближават двата темпорални плана и правят днешните читатели свидетели на живота на героя и неговото време.

Подобен художествен ефект се постига и в произведението на А. Каменова „Владко в Индия“. В неговата композиция безличната нарация се редувa с повествование от името на главния герой, който в поредица от писма до своя дядо споделя впечатления и преживявания от Индия. В случая читателите стават очевидци на онова, което в далечната и непозната страна предизвиква интереса и удивлението на малчугана от България. Въведен по такъв начин, богатият познавателен материал става част от художествената тъкан на произведението, без да го утежнява, а информацията, поднесена от устата на едно дете, по-лесно се възприема от младата читателска аудитория.

Особен случай на замяна на неперсонализирания повествовател с конкретен разказвач наблюдаваме в типа композиционна структура „разказ в разказ“, която в областта на детската литература има различни модификации — „приказка в разказ“, „легенда в разказ“ и др. Характерен прийом за този тип композиция е присъствието на автора в позата на два (или повече) разказвача. Функцията на първия от тях е да въведе и да представи разказвача, водещ основната повествователна линия в текстовата структура. В детско-юношеската белетристика най-често в ролята на първи разказвач виждаме дете или юноша, който преценява нещата и говори от свое име, в първо лице. Същевременно той изпълнява и друга роля — на слушател, пред и за когото взема думата вторият разказвач. Това е всъщност функцията на „вътрешния читател“, за който говори П. Зарев²⁴, но неговото присъствие е вече не само предполагаемо от автора, а осезаемо, „реално“. Появата му по принцип в началния отрязък и в края на текста създава повествователната ситуация, актуализира темата и начина на изложението и има ефект на композиционна рамка.

Като правило, в белетристиката за деца в ролята на втория разказвач — вече на същинската история — се явява възрастен човек, житейски опитен и мъдър, който разказва или като дистанциран наблюдател, или като пряк свидетел и участник в събитията, или по думите на друго лице (в преизказно наклонение), но винаги през призмата на своята субективност, със свой маниер на изразяване.

Художествено-смысловият ефект от изградената по този начин композиционна форма е в диалога между Малкия и Големия, в срещата между хоризонта на подрастващия и света на възрастните, осъществена в текста чрез своеобразната „ролева игра“ на автора.

Такава е композиционната постройка на разказа „Под вековните буки“ на А. Каралийчев, на цикъла „Ослепяването на облаците“ от Н. Хайтов, включен в книгата му „Разкази с опашки“. Нейното заглавие е свързано с конструктивните особености на творбите от този цикъл, рамкиран вътрешно така, че завършекът на едната творба става начало на следващата, а обединяващо звено между тях е комуникативната връзка на двамата повествователи — момчето и неговия чичо Рангел, сладкодумен разказвач на житейски случаи, приказки, легенди.

Същият конструктивен принцип е използван от Ан. Стоянов в приказните повести „Имаше едно момче“ и „Звезда запаля селото“. Но тук е налице една особеност, свързана с характера на образната система. Вариативните роли на автора са разпределени между повече повествователи, някои от

²⁴ П. Зарев. Теория на литературата. Т. II. С., 1981, с. 352.

които са подчертано приказно-условни. В повестта „Имаше едно момче“ дванадесетте разказа за пътя на „едно съвсем обикновено момче“ към безсмъртието са предадени от дядо Сандо и от Ношта, Звездата, Знамето, Вятъра, Куршума, Реката, Тенекиеното петле, Пътя, Огъня, Дъжда и Съня. Това одухотворяване на зримото и незримото в природата и вселената като свидетел на подвига на героя става източник на богати значения в приказно-легендарното изображение и обуславя неговото идейно-естетическо въздействие.

В произведенията на детско-юношеската белетристика и конструирането на характера, и езикът, и композиционното изграждане са подчинени, както видяхме, на едно по-специфично естетическо намерение и са важен фактор за ефективна и пълноценна рецепция. Но тя зависи и от друго — как се извява характерът в света на художественото произведение и доколко неговият облик отговаря на „логиката на живота“, на социално-нравствените норми на обществото и разбираня на младия читател. И още — доколко персонажната система представя характеровото многообразие в действителния живот.

Така достигахме до *сюжета* като „средство за разкриване на характера“ (З. Хованска), като „похват за изследване на човека“ (В. Шкловски) и до въпроса за неговата специфика в произведенията за деца и юноши.

В хода на нашето изложение вече стана дума за това, че принципът на „черно-бялата“ поляризация на героите в произведенията за деца, открито им противопоставяне обуславя построяването на сюжета върху остроконфликтна основа. Сега ще уточним, че това обикновено е външна, събитийна конфликтност, като „онази пряка борба между светлото и тъмното, каквато има в приказката“ и каквато Макаренко поставя като изискване за всяка детска книжка.²⁵ И наистина приказката налага своя модел не само върху природата на героя, но и върху характера на сюжетно-събитийното начало и занимателността в белетристичните жанрови форми на детско-юношеската литература, повечето от които са наследници или преобразования на приказния жанр и носят неговата „памет“. Ето защо в сюжетостроенето преобладават „външните дестабилизиращи мотиви“ (П. Зарев), причинно-следствените връзки следват преди всичко логиката на събитията, а пространствено-временните параметри не познават ограничения в своите комбинативни решения, макар че се подчиняват на един общ конструктивен принцип — обвързаност на пространството повече с действието, отколкото с вътрешния свят на героите, и доминиращо хронологично време. Това от своя страна определя особеностите на сюжетната организация в белетристичните произведения за деца — обикновено в нея са налице всички звена от позната сюжетно-структурна верига (експозиция, завръзка, нарастване на действието, кулминация, развързка) в тяхната последователност с тежееене към хепи енд, преобладава еднолинейното развитие, налага се стремежът към простота и яснота.

Разбира се, такава е картината само в най-общ план, който не отчита разнообразието в конкретните проявления и тенденциите към творчески решения в страни от общата насока, каквито безпорно съществуват.

Посочените особености са свързани, както вече отбелязахме, с влиянието на приказния морфологичен модел и, от друга страна — с възможностите на възприемателната система на младия читател. Тези два фактора обуславят и някои други особености на сюжетния модел в художествената проза за деца и юноши. Например похватите на увлекателността, съдържателните аспекти на конфликтността, характера на персонажната система.

²⁵ А. С. Макаренко о детской литературе и детском чтении. М., 1955, с. 98.

„Сюжетите са разнообразни — казва В. Шкловски, — те се изграждат върху различни похвати за създаване на занимателност.“²⁶ В детската литература „сюжетът е призван да стимулира интереса на младите читатели към повествованието“²⁷. Затова тук грижата за постигане на сюжетна занимателност е основна. Необходимостта от такъв подход изтъкват още навремето руските революционери-демократи, които наред с много други неща придават голямо значение на оживеното и увлекателно изложение в книгите за деца. *Увлекателността* в тях се търси предимно в движението и разнообразността, в динамиката и драматизма на действието. Авантюрно-приключенското (сюжетът-живот) е изведено на преден план. Фабулното начало има приоритет в разкриването на събитията и отношенията. Известна е формулата на Макаренко за „простия сюжет“ и „сложната фабула“, обусловена в детската книга от читателското влечение към тайнственото, изключителното, динамичното, драматичното. И от нещо друго, свързано с възрастовата специфика на рецепиента, което посочва Ю. Йорданов: „Лабилността на детското внимание, недостатъчната устойчивост на детските интереси. . . стоят също и в основата на онова канонизирано повеление, което изисква детската книга непременно да бъде занимателна, увличаща, динамична и острокопфликтна. Като не може твърде да разчита на обиграна читателска техника и на послушна търпимост към описателността, четмото за малките залага повече на действието, на остра сюжетност и бърза смяна на образи и картини.“²⁸

Утвърждавайки общоприетата постановка за занимателността като съществена черта на детската литература, същевременно критикът енергично възразява срещу едно често явление в творческото поведение на някои детски писатели — злоупотребата с елементи и прийоми, характерни за поетиката на приключенския жанр и детектива, с принципа на обезателната зрелищност. Възражението му е уместно и аргументирано. Защото акцентът само върху външносъбитийната сюжетна динамика води до подценяване на психологическата мотивировка на характерите, понякога дори до елиминиране на психологическия план. На фона на търсенията и тенденциите в днешното литературно развитие такъв подход е вече анахронизъм, макар и да става дума за детска литература. Игнорирането на психологичното и тук е равнозначно на отдалечаване от многостранните жизнени прояви на човешкото, а значи — и от жизнената правда.

Увлекателността е необходима в произведенията за деца повече, отколкото в тези за възрастни, но и в двата случая е уместна само тогава, когато не е превърната в самоцел, а е свързана с „логиката на характерите“ (Ив. Попиванов), с естественост и правдивост на изображението. Образец в това отношение са белетристичните произведения на А. Гайдар, в които сюжетната занимателност извира от действителния живот. Както казва В. Бавина, в тях „самият живот се представя пред младите читатели като най-интересно, но трудно и понякога опасно приключение, в което всичко е сериозно — и победите, и пораженията.“²⁹

„Светът пред погледа на детето“ — с тази най-обща словесна формула бихме могли да определим обхвата на съдържателния компонент в сюжетността на детско-юношеската проза. Светът в неговото неизчерпаемо разно-

²⁶ В. Шкловски. Тетива. Варна, 1977, с. 180.

²⁷ О. Розова. Проблеми стила детской литературы. — В: Проблеми детской литературы. Петрозаводск, 1976.

²⁸ Ю. Йорданов. Занимателност и психологизъм в детската книга. — В: Път през детските книги. С., 1981, с. 39.

²⁹ В. Бавина. А всё-таки она вертится. . . — Детская литература, 1972, кн. 8.

образе от природни и обществени явления, конфликти, отношения; светът в неговото движение от минало към бъдеще, в неговото развитие и изменение. И преди всичко човекът в този свят.

В тематичен аспект сюжетният модел в прозата за деца не се отграничава съществено от целокупната проза. Негова съдържателна основа също е „общоинтересното в живота“ (Н. Чернишевски). Само че то е показано в най-ярките му и полюсни проявления. „Една ясна и безусловна граница между доброто и злото е постоянната цел на детската проза“ — казва С. Янев.³⁰ *Доброто и злото* в тяхната общочовешка значимост и универсална изява очертават и *основния конфликт* в белетристичните произведения за деца. Като негови носители в художествения свят се явяват и хора, и алегорично изобразени персонажи от животинския свят, и персонализирани предмети, природни явления, иреални същества. „Няма граници на видовете характери в детската литература. И най-фантастичният или пък най-реалистичният намира своя публика. . . Всичко — от ангела до камъка — може да стане действащо лице в един разказ, при добро въображение и ако му е вдъхнат живот.“³¹ И тук отново стигаме до критерия на жизнената логика като мерило на художествената убедителност на персонажите в детската белетристика (и не само в нея) независимо от видовото им разнообразие и източниците. Този въпрос е от голяма важност в детската литература, като се има предвид една особеност на литературната рецепция при децата — засилената идентификация на читателя с героя. Отграничаваме се от разбирането на идентификацията в светлината на Фройдовата концепция, така, както го срещаме у М. Сориано.³² Имаме предвид идентификацията, свързана с „наивния реализъм“ на децата при възприемането на художествено-фикционални текстове и с подражателния характер на тяхното жизнено поведение. Ако използваме предложената от Х. Р. Яус схема от пет функционални равнини на естетическия опит³³, бихме могли да назовем доминиращите идентификации във възприемателните процеси при подрастващите. Това са адмиративната идентификация, свързана с възхищението като естетически ефект и възможностите за възприемане на образци и модели, и симпатетическата идентификация, свързана с „вживяването“ и затава с най-големи възможности за пренастройване на читателя.

Обусловеността на художествения образ от естетическото отношение на възприемателя към героя диктува избора на идентифициращите ситуации и на „необходимите герои“ (М. Сориано) в детско-юношеската белетристика. Един проблем, който стои с особена острота в литературната практика и не без основание вълнува писатели, редактори, критици.

Почти единодушно е становището за необходимостта от равноправно участие на детето и възрастния в художествения свят на книгите за деца, но тенденцията към фаворизиране на детето остава на практика неизживяна. Макар че това явление намира основание в засиления интерес на читателя към положителен герой — негов връстник, то крие опасността от „детски авангардизъм“, от пренебрегване на жизнената правда. Най-добрите образци в световната и нашата реалистична детско-юношеска проза утвърждават модела на *детето-герой в големия свят на възрастните* — един художествен модел, адекватен на реалната действителност и с най-богати възможности за многостранното ѝ и правдиво отражение.

³⁰ С. Янев. Българска детско-юношеска проза. С., 1979, с. 82.

³¹ William Anderson, Patrick Groff. A new look at children's literature. Belmont, Calif., 1972, p. 16.

³² Marc Soriano. Guide de littérature pour la jeunesse. Paris, 1975, 317—326.

³³ Hans R. Jauss. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1. München, 1977, 212—258.

Художествената убедителност и действената сила на характерите в книгите за деца е свързана и с идеала, който носят, с активната им позиция в борбата срещу злото в нравствено-духовната сфера и социалния живот.

Високонравствената, активна и целеустремена личност (независимо от възрастта ѝ) в нейните възвишено-героични или делнични проявления е положителният герой в детско-юношеската белетристика, който може да има моделираща функция и сугестивна сила. В това ни убеждават белетристичните произведения на писателите-социалистически реалисти — М. Горки, Н. Островски, Ал. Фадеев, Б. Полевой, В. Катаев, Л. Касил, Г. Караславов, Ем. Коралов, М. Марчевски и много други, чиито герои живеят в детските сърца. А случаят с Гайдаровия Тимур, който напусна страниците на книгата и влезе в действителния живот, е свидетелство за магнетизма на комунистическия нравствен идеал в литературата за деца и юноши, въплътен не в дидактична схема, а в пълнокръвен и жив художествен образ.

НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА МЛАДАТА ПОЕЗИЯ ЗА ДЕЦА

КАТЕРИНА ИЛИНЧЕВА

Авторите, които в последните няколко години се открояват в поезията за деца, не са новост в литературния живот. В творческите им биографии има по няколко книги (за възрастни), в които те са доказали своя талант. Радвашо е, че с не по-малка сериозност те направиха своите първи опити в поезията за деца, които не останаха случайно, съпътстващо явление в работата им. Поетите, на които искам да се спра, са издали по една детска книга. Изключение прави Иван Цанев, който има най-голям стаж в литературата за деца — „Дневно шурче“ (С., БП, 1975), „Чухалче“ (С., БП, 1979) и „Седем вятърчета“ (С., БП, 1982). Янаки Петров, Кирил Кадийски, Виктор Самуилов, Марин Георгиев сравнително скоро издадоха своите първи книги и все още предстои потвърждение на верността им към малките читатели. Обещание за това са системните им прояви в периодичния печат за деца.

С уговорката, че тези поети са различно млади и с различен литературен опит, трябва да кажем, че поезията им има много общи черти. Това са стремежът към многостранно емоционално отразяване на действителността, детайлното проникване в психологията на съвременния човек. Те търсят чертите на положителния герой днес, но предвиждат неговото развитие, неговата проекция и в бъдещето. Както и обратното — откриват чертите на бъдещия герой у съвременника. В изпълнения с напрежение и конфликти делник, в съхранената човешка чувствителност и романтична позиция към ежедневието, в готовността на младия човек за нравствен подвиг те намират основания за творчески оптимизъм.

Всеки от младите има свой подход към проблемите на действителността. Поезията на Иван Цанев излъчва едно вътрешно „подводно“ драматично напрежение, на Янаки Петров — възискателна и самовзискателна откровеност. За Марин Георгиев е характерна експресивната образност, интересът към особената красота на изключителното в живота и към родовата памет.

От своя позиция тръгват те и към поезията за деца, за да внесат в нея лиричността, откровеността, чувството за художествена мярка. Макар посочените характеристики на стиховете им за възрастни да проникват в творчеството им за деца, тук те са същевременно и много различни, като успяват да разкрият нови страни на таланта си. Конфликтното и драматичното, с което е свързан животът на съвременника, отстъпва място на едно ведро и жизнено светоусещане. Всъщност това е познатият ни техен оптимизъм, но освободен от скептичността на възрастния.

Новото, което откриваме в творчеството на младите, е сериозното отношение към детето — герой и читател. То е не само слушател или обект на поу-

чения, но и събеседник, приятел, изобщо личност, на която авторът се доверява и уважава. Младите автори следват тенденцията на отдалечаване от сухата дидактичност, като насищат идейната канава на творбите си с ново съдържание. Това съдържание отговаря на психологията и даже на социологията на съвременните отношения между бащи и деца. Естествено е, след като детето става все повече равнопоставен участник в семейния, училищния и социалния живот, начинът, по който го поучаваме, да бъде друг. „Поученията“ въздействуват със силата на психологическото и художествено внушение. В книгите на Иван Цанев и Виктор Самуилов („Безсърдечен грамофон“, С., 1982) те звучат като естествено предаване на опита на възрастния, който дава възможност на детето за собствена оценка и мнение. От своя страна, детето възприема възрастния като свой по-голям, по-силен и по-мъдър приятел, без това ни най-малко да накърнява неговия авторитет.

Младите поети не се отричат от традиционната тематика на детската литература, но я пресъздават от гледище на новите взаимоотношения дете — семейна среда — природа и пр.

Неизкушеното съзнание на детето е онази благородна материя, с която кореспондира въображението на Иван Цанев. То е насочено към действителността — позната и непозната — чрез безброй въпроси, търсещи отговор. Във формата на остроумен и жив диалог между автор — герой — читател или между детето и обитателите на природния свят авторът успява да пресъздаде непосредствеността на детското възприятие, своеобразната логика на детските реакции. Книгите му разкриват на малкия читател любопитното и тайнственото в природата, като избягват скучната описателност. Поетът не цели да даде на детето еднопосочно обяснение, а да подчертае чудното, необикновеното, изненадващото в природната среда, с която се среща и наблюдава. Той насочва вниманието на малкия човек към невидимите неща, деликатно го заставя да се замисли, да проумее неразгадаемостта на пръв поглед, да му даде свой отговор — „Чухалче“, „Самотна“, „Трички сестрички“ и др.

По общото им звучене стихосбирките на Иван Цанев и по-специално „Чухалче“ се възприемат като израз на споделеното между автор и читател чувство на обич към всяко живо същество, като вътрешно осъзната необходимост от откровени и сърдечни отношения между малки и големи.

В стихотворенията на Иван Цанев звучат идеите за взаимна доброта, разбиране и хармония с природния свят, където всеки има свое място и предназначение, а смисълът на всяко съществуване е в това да бъде полезно за другите, да заслужи своето място сред тях — „Телеграма до тебе“, „Тъкачи“, „Разцъфтялата акация“. В това отношение едно от най-характерните за Иван Цанев стихотворения е „Врабчето през януари“ („Дневно шурче“):

- Кажй ми, тъй ли ше трепери
все босо на снега?
- Но откъде да си намери
обувчици сега?
- Защо по-възрастните птички
не му дадат палто?
- На юг заминаха си всички,
а тук остава то.
- Щом е самичко, кой го храни
във този снежен град?
- Една троха от твоите длани
ще го спаси от глад.

Не всичко е безоблачно в живота на детето. Конфликтите и вълненията от света на възрастните се отразяват в множеството „Кой — защо — какво — как“, събрани във винаги пълната „торбичка с въпроси“ на най-малките, жадни за тайни и за открития. Шеговито или сериозно, но винаги търпеливо и мъдро Иван Цанев насочва детето към отговора.

Проследявайки книгите на този автор, виждаме, че той притежава способността да бъде нов и различен — в избора на сюжетите и персонажите, в трактовката на образите, в стиловите елементи. Книгата „Седем вятърчета“ отбелязва задълбочаване по посока на нравствените внушения и лиричността. Тук той достига до импресивни, артистични стихове, до една стегнатост и изящество на формата, които му отреждат първенство в младата поезия за деца. Това са качества, които подпомагат възприятието на детето и усъвършенствуват художествения му усет. Сред най-добрите образци на съвременната литература за деца бих посочила „Есенен филм“, „Звездоброй“, а неочакваното образно виждане — „Самосвал-самохвал“, „Млади мелничари“, „Градинско общество“, „Гълтач на огън“ и др. Парадоксалният образ-шега крие изненадата и откритието — самосвалът с високо самочувствие е попрекалил с бензина, Януари и Февруари са мелничари, които зареждат небесната мелница, градинските обитатели говорят на чужди езици, комбайнът е огнегълтач и др.

Често необичайните ситуации и гледни точки са извор на комичното — героят на стихотворението „Криеница“ се е скрил така, че сам не може да се намери, в „Жабешки концерт“ обитателите на реката сами си свирят, „те си дирижират / и сами се слушат до зори“, в „Градинско общество“ теменужката говори на френски, чаят — на италиански, а кукурякът — на английски.

Най-съществена е функцията на парадоксалния образ в стихосбирката на Кирил Кадийски „Гърне с опашка“ (С., НМ., 1982). Парадоксална и неочаквана е метафоричността в неговите стихове. Докато в творчеството му за възрастни тази склонност понякога се превръща в маниерност, тук тя има характера на находчиво хрумване — „сутрин слънцето е бебе / с меки свилени коси“, листата на върбата са нанизани зелени рибки, катеричката е забола слънцето на клонче, за да го изсуши за зимата, комините са предачи, които изпридат дима и пр. Там, където тази образност е разбираема за малкия читател и близка до неговите представи, са и най-добрите постижения на Кирил Кадийски — особено в стихотворенията „Житните войници“, „Горски телефон“ и „Цял ден турист“:

...Лъчите се провират през дървесата —
същински петолиния
и шишарките кацат като ноти по тях.
Птиците четат тия ноти
и пеят и свирят в наша чест...

На други места, където стремежът към оригиналност взема връх, образът губи връзката със светоусещането на детето.

Книгата на Виктор Самуилов е най-тясно свързана с проблемите на градското дете и най-откровена към взаимоотношенията в семейния кръг. Тревогите на мама и татко не са тайна за детето в съвременното семейство и в това се изразява порасналото доверие към него. Авторът му дава право на собствена оценка и успява да ни убеди, че тя е справедлива от гледището на детето. Въпросите му намират своя логика — „Силата на татко“ уж е голяма, / / пък в къщи нещо не личи. / / Щом ме напердаши мама, / / татко ми от страх мълчи.“ Малкият герой в „Как се става актьор“ не приема поученията на възрастните: „Зная аз, че в киното се снимат / / не послушни — хубави деца!“

В „Идея“ той решава, че ще помогне на баща си да купи кола, като се лиши за седем дни от пасти и сладолед.

Средата, която днес обгражда детето, е много по-малко „природна“, отколкото за децата от предишното поколение. Сега тя е предимно „градска“, промишлена и механична. Детето все повече се отчуждава от природата. Затова пък, толкова по-естествен е стремежът му да контактува с тази „неприродна“ среда и да я одухотворява. Когато всички в къщи са заети, „а навън е страшна градушка“;

Телевизорът няма ни звук, ни картина.

На английски е бате Боре...

Затуй права от пластелин Буратино —
дано проговори!

Ощетено в контактите си, градското дете изпитва необходимост от „живи“ приятели и играчки, които „безсърдечният грамофон“ не може да замести.

В процеса на одухотворяване малкият човек става все по-изобретателен, а с това навярно и по-интелигентен. Образното трансформиране на света като начин на общуване в съвременните, урбанизирани условия е характерно за всички млади автори. То има своите предшественици в лицето на лириците от предходното поколение като Леда Милева, Валери Петров, Иван Давидков, Надя Кехлибарева и др.

По своя пътека тръгва към творчеството за деца и Янаки Петров. В един момент — внушава ни авторът в стихотворението „Възраст“ (кн. „Зимна птица“) всеки човек чувства как „детството завинаги отлита“ и осъзнава неповторимостта на детските дни. Може да се предположи, че копнежът по детството е изворът на вдъхновение, от който се раждат стиховете в книгата „Чичо Чичопей“ (С., БП, 1980). Каквито и да са предпоставките за създаването им, стиховете на Янаки Петров за деца го разкриват в един нов облик. Това е шеговитият, весело-безгрижен чичо Чичопей — „приятел на децата, на смеха и песента“. Авторът успява да премине без усилие в друг образен свят, да се превъплъти без фалш и преднамереност в детската чувствителност, да смени гледната точка на възрастния с тази на детето.

В „Чичо Чичопей“ съжителствуват поетични творби от няколко жанра — весели стихотворения, скороговорки, броилки, гатанки. Веселите стихотворения от първия цикъл са обединени от намерението на автора да заинтригува малкия читател с някакъв необичаен образ, като ефектът на необичайното се подсилва от играта на думи — „Речен рак с анорак“, „Весел Вълко“, „Чевърста Кръста“ и др. Стихотворенията в циклите „Само за една неделя“, „Колко кожи и кожуси“ колко козешки уши“, „Шило-нестрошило“ са построени според принципа на игрословицата, към която Янаки Петров, както и Мариц Георгиев имат подчертана склонност. И двамата автори следват традицията на фолклорните жанрове за деца — залъгалки, забавалки, броилки, гатанки, скороговорки и пр. Но те развиват и обогатяват познатите форми с нови мотиви и образи, съответни на представите и въображението на днешното дете. Едновременно с това словесната игра, образът-метафора, чийто смисъл трябва да се разгадае, провокират съзнанието на детето и развиват у него логическото и асоциативното мислене („Хвърчи ли жаба“, „Само за една неделя“, „Подарък от Прага“, цикълът гатанки при Янаки Петров).

Съдържателният момент при Янаки Петров е в единство с кратката, динамична форма. В тях пулсира осмислена и целенасочена ритмика, която създава у детето чувство за езиков ритъм — „Иженка-миженка“, „От Мъглиж до Париж“, повечето от скороговорките, между които и една „несвършваща“. В някои стихотворения обаче в угода на римата се допускат и не съвсем обмислени и оригинални поетични словосъчетания.

Книгата на Марин Георгиев „От игла до конец“ се състои от четири жанрови цикъла — „Роса роси“, „Питанки“, „Поговорки с уговорки“, „Чуденки“. Героите на първия цикъл са най-различни дребни пернати, крилати, рогати и опашати позайници на децата. Но авторът, подобно на своите млади събратя по перо, ги е уловил в неочаквани ракурси. Като освобождава образите от шаблонните представи, той им намира нови значения.

М. Георгиев има точно виждане за характерологията на героите си. Стихотворенията за животни отправят детето и към човешките характери и взаимоотношения. Непреднамерените морални внушения в творби от този тип сближават поезията на М. Георгиев с Иван Цанев.

Цикълът „Питанки“ се състои от стихотворения-гатанки, третият от поговорки, четвъртият — от скоропоговорки. Авторът свободно подхожда към фолклорните мотиви, като използва интересни смислови и стилови обрати. „Поговорки с уговорки“ са построени на принципа на словесната игра. Фразеологичното съчетание остроумно се тълкува от автора — „Брат брата храни“ и др.

Там, където трактовката е в синхрон с детското мислене, са най-добрите сполуки на Марин Георгиев — „Каквото повикало, не се обадило“, „Петко рита пет корита“. Има творби, които само наподобяват познати фолклорни или разговорни идиоматични структури. Поетът асоциативно или съзнателно е използвал тяхната форма, като я е наситил с ново съдържание — „Сечко“ (Малък Сечко — месец февруари е „зъбат Зъбльо“), „Заслон за слон“, „Чуден случай“. В други стихотворения прекаленото уповаване на игровия ефект създава опасност от логическа неяснота и недоосмисляне.

От младите автори Марин Георгиев и Янаки Петров най-близко общуват с фолклорната стилистика. При М. Георгиев връзката е естествена и органична, както с народния език и фразеология, така и с някои образи от селския бит, почти непознати на съвременните деца. Той довежда до съзнание им позабравени явления и понятия, които обогатяват детето. Този автор черпи най-много от онази образност на езика, която се е запазила само в диалекта. Това обаче ни най-малко не го прави неактуален.

Многообразието и смяната на гледните точки, които се изразяват в монодиалогичните форми между автор—герой—читател, очертават палитрата от художествени похвати в младата поезия. Основните варианти на монодиалога са известни от класиката на детската литература, но младите автори търсят свои зрителни ъгли, жанрови и стилистични отсенки. Те се стремят към нови характеристики на познатите герои от детския свят, поставят ги в необичайни ситуации. Често парадоксалният поетичен образ се явява при доближаването до гледната точка на детето, към което всички автори се стремят, а друг път, напротив — от противопоставянето между детето и възрастния.

Що се отнася до езика, той е изпълнен с разнообразните интонации на детската реч. При Иван Цанев — с елементи на детския жаргон, при Янаки Петров и Марин Георгиев звучи разговорната лексика, при Кирил Кадийски и Виктор Самуилов преобладава езикът на „градското дете“. Взети заедно, творбите на младите автори изграждат картината на съвременния детски език. Съвременен призмата на речта, поетичното извисяване, което всеки постига според своята индивидуалност, допринасят много за обогатяване на естетическите възприятия у детето. За метафоричната система на младите поети е характерен отказът от сложните, претрупани, външно красиви, а всъщност безсъдържателни метафори, налага се стремежът към яснота и логичност.

Хуморът присъства в поезията им като лека ирония, насмешка или шега и преди всичко като искрена, топла и неувязваща усмивка. Творбите определе-

но създават весело и ведро настроение, без да са непременно смешни. Това е по-скоро деликатният хумор на по-големия приятел.

Младите поети пишат предимно за най-малките и за децата от начална училищна възраст. В тази област са техните търсения и постижения. Богатата поетична култура, която притежават, яркото образно виждане, талантът им да долавят психологическите и интелектуални промени у днешното дете са основание да се предполага, че те ще се обърнат и към по-широк кръг от мотиви, свързани с живота на по-големите — пионери и юноши. Проблемите и вълненията на тази възраст са най-близки до младите автори. Затова именно от тях се очаква да добавят нови черти към портрета на съвременното детство и юношество. Вярваме, че младите читатели няма да чакат дълго.

ПОЕЗИЯТА Е НЕУМОРНО СРАЖЕНИЕ ЗА ЧОВЕКА

(Георги Джагаров на 60 години)

ДОРА КОЛЕВА

„Ние никога няма да се успокоим. По-млади или по-възрастни, ние винаги ще бъдем на предната линия, неуморно ще се сражаваме за човека и неговото достойнство и колкото повече се изразходваме, колко повече горим и изгаряме, превръщайки се в стихове, в разкази, в драми... толкова повече ще се сливаме с бъдещето, а тъкмо това е безсмъртието...“

Преди да се изяви като поет, Георги Джагаров вече е познал суровата поезия на живота; преди да достигне творческа зрелост, той е съзрял като човек и гражданин. Трудно можем да си представим как би се развила литературната му съдба без връзката с борбата, без преживяното в затвора, без неговата героично-романтична и тревожна младост. Това е времето, когато се формират самите основи на неговото световъзприемане, устройството на ума, на душата, на волята. Това са първите и най-важни страници от мъжката му биография, когато усеща завинаги своята свързаност със съдбата на народа и на епохата. Дългът на воин определя линията на неговото дълбоко вътрешно поведение, на онова поведение, което според Михаил Пришвин „се състои в стремежа на човека към безсмъртие“ и от което се ражда истинското изкуство.

Първата стихосбирка на Джагаров „Моите песни“ (1954) продължава най-плодотворните търсения в българската революционна лирика и в същото време ги развива и обогатява. Това са стихове, които принадлежат към традиции, идващи от Ботев, от Вапцаров; тяхната близост е в отношението към дълга, в полюсното разделение на чувствата, но по интонация и ритъм това са стихове, издаващи присъствието на друг поет — самобитен, своеобразно вitalен, с чувствителност от друго време, със свое изстрадано знание за живота, за героичното и трагичното.

Обръщането на поета към антифашистката тема се определя от стремежа да разкаже онова, което още гори в душата му, да изрази огромния напор от мисли и чувства, натрупан през времето на борбата. Паметта за миналото живее като дълг пред загиналите другари и като отговорност пред съвременността, на която е нужен пример за мъжество, за гражданска доблест и хуманизъм. Автобиографичната основа, върху която израстват творбите, придобива особена стойност, защото чрез личния си опит поетът осветлява големите философски проблеми живот—смърт—безсмъртие, добро и зло, любов и омраза. Машабността на поетическата мисъл, изразена чрез страстна убеденост и доверителна сърдечна интонация, още тогава прави впечатление на литературната критика. „Най-сполучливите и самобитни стихотворения крият значителен идей-

но-психологически подтекст“¹, пише в рецензия за „Моите песни“ Минко Николов.

За автобиографичния характер на творбите, за тяхната непосредственост и конкретност говорят самите им заглавия („Февруари 1944“, „Така идва всеки ден“, „Пред разпита“), но това не са стихове за фактите, а за преживяното, за огромното нравствено и психологическо напрежение. Резкият контраст между съня в затоплената стая и нахълталите полицаи, детайлите с тяхната конкретна осезаемост — свирепият лай на полицейското куче, внезапният удар на дулата, белезниците — всичко това издава нарастващия драматизъм, намиращ израз във възходящата линия на въпросителната интонация, с която започват началните три строфи на стихотворението „Февруари 1944“ („Какво ще правиш. . . ?“, „Къде ще идеш. . . ?“ „Как ще избягаш. . . ?“). В тази творба, както и в стихотворението „Пред разпита“, поетът се отказва от традиционната за лириката монологична форма и лиричното „аз“ се заменя с „ти“ — така се разкрива в цялата му сложност самият процес на душевно стягане, на надмогване слабостта и тревогата. Не чрез риторични декларации и външна патетика, а чрез проследяването на емоционалните преходи в психологическото състояние поетът възвеличава подвига, добирайки се до същността на неговата нравствена и психологическа природа.

От непримиримия сблъсък между двата свята, от полярните чувства — омраза към враговете и съдбова обреченост на народното дело — произтича характерната за Джагаровия художествен свят поетика на контраста. Контрастното противопоставяне прониква в лексиката, в интонацията, в самата структура на творбите. Във „Февруари 1944“ резките, груби думи, с които се изразява презрението към враговете: „повали с ритник“, „муцуната пияна“, „мръсната им кръв“ (Джагаров продължава Вапцаровата традиция да разширява сферата на поетическата лексика) се заменят от думи на обич към родното място, звучащи в плавни стихове с нежна лирична интонация:

полото с пътищата изтънели,
Балкана с почернялата гора,
реката със сребристите дантели,
небето с неизгрялата зора;

Но дори в развълнувания дълъг период, посветен на отдалечаващия се роден край, се откроява един детайл, който внася в светлото лирично звучене нюанс на горчивина и дистанцираност: „добрите неотдавнашни другари, / които се извържат настрани, / притиснати до своите жени“. Особено показателен за светоусещането на лирическият герой, този детайл говори, че активното отношение към живота е най-верният критерий за духовната близост между хората.

За разкриването на сложните драматични изживявания на лирическият герой значителна роля играят пространствените структури. На широката пространствена картина, която подбира един обичан минал свят, се противопоставя стесняващото се пространство на настоящето, което задрасква движението, надеждата, живота:

Отваря се врата подир врата.
Тунел.
Върви напред!
Не се оглеждай!
Върви
срещу нощта,
срещу смъртта.
И остави тук всякаква надежда. . .

¹ М. Николов. Оригинална стихосбирка. — Литературен фронт, 1955, бр. 32.

Надмогване на страданието — такъв е душевният път на героя, определящ схемата на творбата, в която въпреки драматизма изразен с юношеска искреност и откровеност („Ти още се държиш, / но цял трепериш. / А искаше да си герой. / Свести се!“), все по-определено започва да доминира силният, твърд глас, звучащ във финала неукротимо и побеждаващо:

Напред две крачки,
оше две — встрани:
това ще бъде бойното поле.

Но ти ще трябва тук да се сражаваш.
Ще те повалят в кръв,
но ти ще ставаш.
Ще падаш мъртъв,
но ще побеждаваш!

Същият пространствен образ, носещ атмосферата на лично усетеното и изживяното, се появява и в стихотворението „След разпита“:

Две крачки напред и две встрани.
Подът е в лед скован.
Протегнеш ръце — напипваш стени.
Изправиш глава — таван.

Резкият, отсечен ритъм в тази строфа се сменя от широка поетична мелодия побрала в себе си звуковете от планинско ехо, от плясък на птичи крила, създаващи представа за необятност, за вселена. Въплътила най-пълно идеята за патриотизма, за човешката издръжливост, последната строфа е своеобразен синтез на микро- и макропространството, на малкото и великото:

Има безкрайни родни пространства,
обични другари,
свидни мечти.
И малко място,
две крачки място,
на което ги
защити.

Контрастите, антиномиите, оксиморонните съчетания, така отличителни за поетическия свят на Джагаров, изразяват душевната напрегнатост на героя — човек с чиста съвест и красива мечтателност:

Ти заспиваш с усмивка щастлива,
както спят след детска игра.
И внезапно един нож се забива
право в тънките ти ребра.

Само в обстановката на затвора тишината може да се усети като заредена с грозни предчувствия, идващият ден да се представи с подобна метафоричност: „брадясал като облак, в син шинел, / препасал жълта бомба на колана“, а тревогата по липсващия другар да се изживее с толкова съгъстено чувство:

И зад стената мокра, в здрачината,
попъгли в жилите ми леден мраз
от топлината,
която още дишаше отатък.

Индивидуално видени и почувствувани, детайлите въвеждат в самата атмосфера на онова жестоко и „безпощадно време“. И ако героят намира сили

да издържи и на най-страшните изпитания, то е, защото го крепи съзнанието, че е издънка от хайдушки корен, че прадядо му, лежащ „заклан сред нивите, в овеса“ е само предистория на неговата лична съдба. В стихотворението „Покръстване“ времето се осмисля диалектически, за да се намери отговор за най-вярното поведение в настоящия момент, за да се утвърди идеята за историческата приемственост на подвига, да се възвиси неумиращата вечност на народния бунтовен дух.

Когато заговори за героинката на борбата, поетът търси пестеливото слово, съдържащата интонация. В прекрасното по своята изразителност и художествена завършеност стихотворение „Посвещение“ няма никаква метафоричност; лексиката е в нейната изколна простота, но всяка дума тежи с целия си смисъл. Така въпреки пределно стесненото си стихово пространство творбата е побрала силен идейно-емоционален заряд — всичко в нея диша епично спокойствие и величавост:

Другарят ми завинаги мълчи
на мокрия цимент с очи прострени.
Той предпочел да падне по очи,
отколкото да падне на колени.

И в годините след победата над фашизма лирическият герой на Джагаров ще призовава своя приятел с думите: „да не падаме на колени“. Този призив е пряк израз на жизнената позиция на поета, защото поради самия характер на своето светоусещание („зрее гръм дори в нежната роза“) той не може да си представи живота другояче, освен като борба, като неуморно сражение („няма спиране, почивка няма“). Силата и величието на човека той винаги ще свързва с умението му да надмогва изпитанията.

Рязък и определен в позициите си, поетът става злъчен и сатирически безпощаден, когато заговори за враговете, за предателя. Чрез акцентуването на определени думи и детайли, чрез характеристикни епитети и сравнения той успява не само да изрази емоционално-оценъчното си отношение към предателя, но да схване и неговата психология — психологията на дребното, на нищожното:

Дребен.
Жалък.
Над ушите му косми сплъстени.
И трепти
като пипнат за гърлото кърт...

Само за миг просветва мисълта за приятелството, за приемствеността в борбата („А си мислех: / сред боя / ако падна — / той ще ме вдигне на крак; / ако секне животът ми — / той ще ми влее от своя“), за да настъпи още порязко преходът от лиричен към разобличителен тон: „Ей го на — / не човек, / не другар, / не приятел. / Враг.“ Чувството на презрение и погнуса достига своя краен момент и третоличната форма се заменя от прякото насочване:

Слушай ти!
Съвестта си в ръце стига мачка!
Тя е мръсен парцал.
И не жал —
не очаквай от мен
дори хрчка.

Вижда се, че думата и образът още в първата стихосбирка на Джагаров се отличават с подчертана експресивна функция. Резкостта на израза в стихотво-

ренията „Предателят“, „Февруари 1944“ всъщност е пренасяне в лексическия план на възмущението и негодуванието, което животът извиква у поета, карайки го да заговори в изключително остра форма, да включва в стиха изрази, стоящи зад границата на литературния език.

Изживяващо със страст омразата към враговете, сърцето на лирическият герой не е загрубяло в борбата, не е изгубило емоционалната си отзивчивост към красотата. Одухотвореният образ на природата в стихотворението „Пролет“ се противопоставя на студените тъмни стени, внасяйки нова, богата струя в поетическия контекст на творбите, свързани с темата за затвора. Свежестта на чувствата и при най-трудни обстоятелства издава уменията на човека да възприема тънко, богато и нюансирано. Колко копнеж по родната природа се съдържа в това наслагване на епитети (в иначе бедната на епитети творба): „тоя сладък, тоя пресен, / упойващ мирис на трева“. Прави впечатление доминиращото присъствие на слуховите възприятия:

Тя цяла нощ звъня в капчука,
шумя в сливака,
сутринта
разпука
първите листа,
на камъка почука.

Тук, зад стените на затвора, поетът е развивал природния си дар да улавя съдържащите се в битието звукове, да ги поема в душата си и да отгатва техния смисъл. И по-нататък той ще запази способността си напрегнато и жадно да се вслушва в природата, във времето. И ще дочува как кестените си поемат дъх, как листо на листото шепне, но и как се носи плач по планетата. Неговият поетически свят е наситен с бълбукане на извор, със стонове на вятъра, с плискането на прииждащо море.

В „Пролет“ се появява и много отличителният за поезията на Джагаров мотив „птици“, „песен на птици“, който отрича затворничеството, отнетата свобода и изразява стремежа към сливане с природата, с пространствата. В творбата този стремеж получава много по-значим смисъл, защото се представя в неговата свързаност с борбата.

Душевното богатство на лирическият герой — неговата нежност, мекота и ласкавост се проявява в отношението му към родното място. И както в творчеството на най-големите ни поети образът на родния край се слива с образа на майката: „две реки, протегнати към мене, / като ръцете чакащи на мама“. Възприемайки човека и природата в тяхното единство, в стихотворението „Лято 1944“ поетът обгражда с еднаква атмосфера на обич, на болка, на синовна загриженост и осиротялото поле, и хората — трудовите чедра, които са в затвора.

Най-ценното у себе си — драматичното горене на съвестта и вдъхновения подем на душата — лирическият герой разкрива пред лицето на партията и родината. Общият емоционален тон на стихотворението „Изповед“ се създава не от лирични излияния, а от тревожни въпроси на равностметка и себеанализ, направени от позициите на висок идеал за гражданско служене. И както комуниста в творчеството на поетите от 30-те години, той вижда истинския смисъл на своя живот в пълното себеотдаване, в сливането на своята личност с редиците на партията. Поради самата си човешка съдба той е изстрадал моралното право да се обръща към партията и родината с извинения, клетвени думи, в чиято искреност никой не може да се съмнява.

Стихотворението „Към родината“ поставя началото на най-трайната тема в поезията на Джагаров — темата за България. Поетът сам отчита кол-

ко съдбовен смисъл за творчеството му има дълбоката лична пристрастеност към живота на народа и родината:

България, аз много писах
за тебе и ще пиша пак,
че ти си в мене, в моята мисъл
и в моя ден, и в моя мрак.

(„И вярвам“)

Обръщайки се към различни исторически моменти от националната съдба, поетът разкрива облика на България в различна лирична тоналност. В драматичното чувстване на героя от стихотворението „Към родината“ се отразява задушавашата атмосфера на едно жестоко време, когато патриотизмът се мери с готовността на личността да защити родината със собствените си гърди. Идеята за жертвеността като най-прекрасна изява на човека се възплъщава в самата форма на творбата, в нейните симетрично изградени строфи, всяка от които на нова вълна поема и издига мотива за себеподаването. Съотношението личност — родина намира израз и в строежа на отделната строфа, чиито първи редове със своя задъхан ритъм издават вътрешната напрегнатост на личността, а обръщението към родината като към извор на живителни сили ражда мажорното звучене на следващите редове:

До хладната стена едва-едва
гърдите дишат. Няма въздух. Душно.
Родино,
последният ми дъх да е това,
но нека само твоят вятър шушне.

В стихотворението „България“ от стихосбирката „В минути на мълчание“ органичното единство на лирическият герой с родината получава друг поетически израз. Процъфтяващата българска земя, очертаният в бъдещето радостен и прав път извиква бурен поток на гражданска патетика, съчетана с най-съкровено чувстване. Образът на родината се пресъздава задушевно и в същото време мащабно, с историческа и социална широта. Рефренът „Земя като една човешка длан. . .“ поддържа интимното звучене, а отсеченият, тежко отмерен петостъпен ямб сякаш демонстрира силата на малката, но величавата родина. Във финалната строфа, където рефренът получава богато поетическо осмисляне, патриотичното чувство се изказва с особено проникновен лиризм:

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

Дори и тогава, когато патетиката звучи на най-високи ноти (както е в стихотворението „Родина“), тя завладява с вълнуващата си искреност, защото зад нея стои жизнената биография на поета, страстното му желание да изрази идеите си пределно ясно и категорично.

Една от творбите, посветени на България, поетът е озаглавил „Клетва“, но как своеобразно думите за вяроност избликуват като гореща молба за сливане с народа и с родната земя:

О, дай ми в твоя път под теб да легна
и винаги в решителния час
от всяко бърдо и от всеки яз
на всяка твоя болка да отекна!

Всъщност само в стремежа към осъществяването на това сливане можем да си представим нравствения и естетическия идеал на поета. В размислите си за Ботев той пише: „Личността на поета е достигнала до такова съвършенство, че се е сляла с народа, превърнала се е в самия този народ.“²

Възприел големите уроци на националната поезия, Джагаров гледа на изкуството като на високо отговорна мисия, като на неуморно сражение за човека. Но поетическото слово се превръща в оръжие само тогава, когато естествено избликва от жизненото поведение на твореца, от неговата практическа, действена изява. Затова, когато задава въпросите: „Да пиша стихове? Какво, защо да пиша?“, поетът не отрича поезията. Издигайки над всички ценности активното отношение към живота, горещината на гражданския темперамент, той всъщност извиква размисъл за истинските, за изживените стихове и за другите — писаните, професионално направените. Професионализмът е бил органически чужд на неговия кумир в поезията Христо Ботев. Никола Вапцаров също е изживял пълнокръвно и страстно своето битие на работник и революционер, а поезията му е другата форма на това битие.

Когато усети спадане на душевното напрежение, на нравственото горене, Джагаров е разтревожен за съдбата на стиховете. Стихотворението „Безсънница“ е настойчив вик за влизане вътре в самия огън на времето. Самоизгаряне, а не тлеене и мъждене — така поетът си представя творческото поведение.

Като поет-воин, изпитал жестоките пробуждания на епохата, Джагаров ни поднася ново, лично изживяно познание за творческото състояние, за творческия процес:

Понякога, понякога
в копнеж по вечността
разпъне се душата ти
върз белите листа,
усетиш болка в раните,
приседнеш блед и тих,
докоснеш само молива
и се отрони стих.

(„Сезони“)

С повишена чувствителност за атмосферата на времето, с непоколебима гражданска позиция — такъв си остава лирическият герой на Джагаров в стихосбирките „Лирика“ (1956) и „В минути на мълчание“ (1958), както и в следващите стихотворения, избликващи по-рядко, но пак като неотменима вътрешна потребност, като внезапни избухвания на душата. Пазещ своето постоянство в главното — вярност на революцията и на борбата в името на човека, поетическият свят на Джагаров се обогатява с нови прозрения, с нови емоционални нюанси.

Едно от най-обичайните състояния на Джагаровия лирически герой е безсънницата. В самотата на нощите той води безпощадно искрен диалог със себе си, проверявайки посоката на своето нравствено поведение. Безсънниците са свързани с отзивчивостта му към болките на света, с чувството му за лична отговорност. Друг път те се заменят от неспокойни сънница, в които идват загинали другари, за да напрегат до крайност съвестта му.

В стихотворението „Тревога“, една от най-драматичните творби на поета, нравствената криза се представя чрез мотива за черния човек, който „ка-

² Г. Джагаров. От Ботев до Ботев. Варна, 1981, с. 37.

то сянка“ го напада в съня му. Самото заглавие, както и поставените като епиграф Пушкинови стихове: „Мне день и ночь покоя не дает/Мой черный человек. . .“ настройват за душевна болка, за обърканост. Творбата е отражение на обществената атмосфера в началото на 50-те години, когато всичко се оказва много по-сложно, отколкото в някогашния живот на открит класов сблъсък. И ако там беше ясно: „До тебе е приседнал твоя враг. /Пред тебе — враг./ Зад тебе — също враг“, сега от срещата на героя с действителността се ражда горестта на съмнението. Тревогата — тази страшна бездна от въпроси и самоанализи — не е безнадеждност, не е отчаяние и жалба, а активно отношение на силна личност към най-болните въпроси на живота. Защото слабият не се съпротивлява. Той приема истините готови, без да ги заплаща с цената на собственото си страдание.

Горешите откровения на лирическия герой, чийто нарастващ драматизъм се предава чрез наслагването на въпросителни и повелителни форми, на паузи и многоточия, издават интензивен и напрегнат вътрешен живот. Чувствува се как тревожно бие криле мисълта, търсеща истината за времето, за своите и за чуждите. Оттук и силната емоционална и интелектуална енергия, с която е наситена творбата. Но ако мотивът за черния човек не се превръща в светоусещане, във философска позиция на лирическия герой, то е, защото дълбоко в себе си като идеен и нравствен стожер той носи образа на революцията. Обръщането към нея, а това значи към най-хубавото в душата си, към онези нравствени и духовни висоти, които тя е формирала у него, е израз на жизнелюбието му, на порива към душевна хармония, на устремеността към бъдещето. В създадената атмосфера на драматично изстраждане, на надмогване на тревогата и насочване към хората, към възстановеното доверие, темата за верността на революцията зазвучава с обновена сила и страст:

Дай ми твоята правда — да блесне
над врага
като яростна брадва,
да отвори душата за песни
и сърцето ми пак да зарадва!

С чувствителност, която пазеше в себе си живи идеалите, Джагаров порано от много други предусети априлското обновяване и извисяване на обществото. Защото поезията не само улавя измененията в духовната атмосфера, но тя е и тяхна предвестница („всичко е родено от поета, от безсънните му нощи“).

Дълбоко личното усещане на Джагаров за времето намери органичното си изпълнение в символиката на пролетно разлистващата се природа. Стихотворението „Гора“ не е пейзажна, а лирико-драматична творба, в която движението на лирическия сюжет върви от тревогата на въпросите („Къде се губих толкоз дни? . .“) през настойчивостта на молбата („Гора, безгрижието ми върни. .“) до радостното предчувствие за голямото зазоряване на живота:

Зори зора.
Навред зори зора.
Изгрява слънце.
Аз глава навеждам
и слушам как шуми вековната гора
като разлистена надежда.

В творчеството на поета от тези години няма да намерим преки оценки на времето, нито пък каквито и да е публицистични отклонения. Неговият

образ се постига чрез настроението, чрез емоционалните преживявания на лирическия герой, темпът му се възплъщава в устремния ритъм на стиховете. И отново в поезията на Джагаров възниква образът на птиците. Не паднали сред пътя, както ги е виждал в най-тревожните си сънища, а вдъхновени предвестници на бъдещето. „Птици./Птици./Птици./Птици./Птици пеят“ — не се уморява да повтаря лирическият герой, давайки простор на чувствата си. Птици, дъжд, слънце — тези образи определят единството на художествения свят, който Джагаров създава през този преломен момент от развитието на живота и на литературата. Дори облаците, символизиращи в националната поезия задаващата се беда, мрачни, тъмни настроения, тук се явяват с друга, преосмислена семантика — като носещи в себе си заряда, от който ще се роди чудото на преображението. В стихотворението „Дъжд“ ритмичното тук повторение на стиха: „Вали дъждът, вали“ сякаш изразява гласците на радостта от облекчаващата и просветляваща роля на опреснителния дъжд. Изброяването, характерно за поетиката на тази творба, произтича от неспокойния темперамент на поета, от приповдигнатото чувство, с което изживява мисълта, че „земята се буди / земята се чисти / от всичко ненужно и гнило“.

С извисения обществен патос на творчеството си Джагаров стана предтеча на цялото онова попълнение от нови поети, които през втората половина на 50-те години бързо и устремно, с горещината и максимализма на младостта навлязоха в поезията ни. Лирическите декларации, с които те ярко заявяваха за себе си, бяха продиктувани от непривичната за 40-те и началото на 50-те години свобода на самоизразяването, от стихийния бунт на духа. Тяхната младост съвпаднаше с младостта на времето, целеустремеността им — с неговия нов темп.

В сравнение с тези поети Джагаров имаше по-различна човешка съдба; неговият личен вътрешен опит беше по-богат и по-сложен, но по виталност, по характера на емоционалното възприятие, по лиричния възторг, с който приветствуваше промените, той не се различаваше съществено от тях.

Творбите, чиято художествена изразителност се основава на асоциациите от живота на природата и живота на обществото, открояват съхранената романтична влюбеност на поета към всичко живо. Стихотворението „Разсъмване“ например е показателно за това как той умее да прониже творбата със светлината на жизнелюбието си, да я насити със свежестта на непосредствените възприятия, с доловените в природния свят импулси на любовта и вдъхновението:

Слушай, слушай —
вдига се умората,
слушай —
извори бълбукат,
птици пеят
и шуми кората,
белокората.

По юношески страстно звучи гласът на поета и в стихотворението „Събудих се трийсетгодишен“. Радостното опиянение от движението, от усещането за кипнали навред жизнени сокове е преляло направо в мелодията на стиха. Изразителността на творбата се постига не с изяществото или неповторимостта на образната структура, а от заразяващата сила на чувството. Високият емоционален градус, на който е издържан целият лиричен монолог, оправдава неговата пространност, която някои критици през онези години незаслужено определят като многословие, като разточителност на стила.³ Тази открита емоцио-

³ Вж. Б. Делчев. Приливи и отливи на вдъхновението. — Литературна мисъл, 1974, кн. 5, с. 134.

налност в същото време крие в себе си дълбок поетически смисъл. Чрез онова в природата, което лирическият герой възприема с пълнокръвната жизненост на младостта, се пробужда размисъл за живота, за щастието. Образът на потока, преодоляващ всякаква съпротива по пътя на своето устремно движение, е метафоричен израз на авторовата жизнена позиция, неприемаща неподвижността и застой. Сферата на лиричното се разширява и от обогатяването на философската идея за движението с конкретно-исторически смисъл, свързан с новите процеси през втората половина на 50-те години.

В сравнение с Багряна и Фурнаджиев — поетите, чийто корен е в родния му сливенски край, — Джагаров е пристрастен повече към стихията на водата, на морето, отколкото към стихията на вятъра. Поетическите образи на потока — тичащ, неудържим, символ на изконната жизнена сила, и на морето — бурно, тревожно, естествено се вписват в самата същност на неговата поезия, придавайки ѝ особена виталност и драматизъм.

За морето Джагаров казва своя дума. И това е резултат на неговото световусещане, на драматично устроената му цялостна личност. Усетено с поетовата впечатлителност и чувствителност, морето не е само материален свят, а богат вътрешен живот, борба на страсти — на устрем, на дързост, на воля. Търсейки ценностното съотношение между човешката душа и душата на морето, поетът се добира до многозначно тълкуване на природния образ. В неговата поезия образът на морето звучи ту светло, оптимистично („Балада за морето“), ту дръзко, бунтовно:

Бий се в скалите! Направо връз тях!
Удряй! Разкътвай! Руши!
Глупост, предателства, подлост, лъжи —
всичко превръщай на прах!

В самия ритъм на стихотворението „Море“, създаден от своеобразното съчетаване на началната ударна сила в дактилния размер и властно звучащите мъжки рими, от скъсяването на четните редове, от рязкото синтактично нахъсване на речта, е възплътено онова, което е свойствено на природата и на човешкия дух — безпокойството, вечното движение и обновяване.

Природни картини, които внушават покой, умиротворение, трудно ще открием в поетическия свят на Джагаров. Прави изключение може би само стихотворението „Летен ден“ — една лирична импресия, в която без живопис, без изобразителни детайли е постигната атмосфера на притихване, при което се дочува и най-нежното дихание на вятъра.

Джагаров се отличава със свое възприемане и изживяване на природата. Той я поглъща не с очите на съзерцателя, забелязващ отделните подробности, а влиза в съприкосновение с нея чрез вживяването. И ако прави впечатление, че неговите природни картини не са изградени живописно и пластично, то е именно поради това особено съзвучие между човек и природа.

В отзивчивостта към природния свят Джагаров проявява своята виталност и в същото време тази виталност отвежда към вглъбяването. Затова пейзажът в неговото творчество най-често е свързан със стремежа на поета да изкаже някаква значима мисъл за човешкото поведение. Използвайки съдържащата се в природата символика, той утвърждава идеята за светлото начало в живота, което надмогва мрачното, черното, песимизма („Пролетен сняг“). Една замряла в пространството вълна повежда след себе си размисъл за красотата и щастието („Понякога“). Стихията в стихотворението „Сприя“ не е само природно явление, а метафора на онези бурни моменти в живота, когато „туй е страшно човек да е сам“. Идеята за всеотдайността на избрания път

осмисля пейзажното на пръв поглед стихотворение „Сняг“. Тези творби са показателни за съвременното светоусещане на поета, за различните пътища, по които се бори за чистотата и нравствеността на човека.

Утвърждаването на високи етични критерии, установило се като най-важен момент в поезията ни през втората половина на 50-те години, в творчеството на Джагаров получава и друг израз — открит, непосредствен. В творби като „Предупреждение“, „Реплика през масата“, „Разминаване“ поетът се издига до висотата на истинската поетическа публицистика. В извънредното напрежение, с което води диалога с равнодушния, с нравствено глухия, се проявява силното му чувство за лична отговорност. Да се обръща направо — гневен или призивно устремен — е израз на неговото конкретно жизнено поведение.

„Предупреждение“ е творба, която избухва като взрив. Преобладаващите мъжки рими съответствуват на язвително-рязката интонация, на открито изразеното чувство. Въздействието се засилва и от съседното римуване, чрез което се поставят емоционално-смисловите акценти:

Признавам, ти изкусно се прикри.
Не мога да те различа дори
от моите приятели добри.
Но не мисли, че аз съм те забравил,
че вече на покой съм те оставил —
мирът ни с тебе е привиден мир.

В същата форма — реплика от незавършен спор, със същия маниер на съседно римуване, е изградено стихотворението „Реплика през масата“. И в двете творби е силна непосредствената основа на изживяването, и двете звучат като насочване към конкретен адресат, но докато в „Предупреждение“ чувството се изказва като категорична гневна закана, в „Реплика през масата“ се долавя горестта на лирическият герой поради невъзможността да разбере самодоволния, равнодушния, поради неумиеното да проникне в диалектиката на неговото битие, на неговия характер.

И в следващите произведения на поета отричането на равнодушието, на бездуховността се постига не толкова по пътя на разобличението, колкото чрез болката и изстраждането. Лирическият герой на стихотворението „Разминаване“ противопоставя на самоуспокояването и удобното опростяване на нещата своята собствена сложност, мъчителното си блъскане в нерешени въпроси, душевната си ранимост. В драматичната ирония, просмукваща творбата, се съдържа полемиката, отчетливостта на авторската позиция.

Поетическото светоусещане на Джагаров е устроено така, че и най-интимните му вълнения са свързани с всеобщия смисъл на времето. В обръщението към приятеля той всъщност говори за основните противоречия на епохата и за това, че борбата продължава. Човешката болка, с която е наситено стихотворението „Хора, ех. . .“, е повик за повече доброта и деликатност в отношенията, а „Угризение“ с целия си драматизъм разкрива душевното богатство на човека, изправен пред съда на собствената си съвест. Доверителната интонация, с която лирическият герой изповядва своите елегични състояния, ни кара още по-дълбоко да му вярваме. Тези състояния всъщност само нюансират облика на цялостната му, устремена към идеала личност.

Колко органично свързани са личното и гражданското в изживяванията на лирическият герой, се вижда и от стихотворенията, посветени на първата рожба. „Очакване“, „Ела, роди се“, „На тебе, сине“ — това са творби с много съкровено звучене, но с дълбок нравствен и философски смисъл. В заветите към сина прозира изстраданата жизнена философия на бащата:

И утре, когато потрябва на смърт
да идеш с врага да се биеш —
иди и падни безопаден и твърд,
тъй както сме падали ние.
Сред този жесток и нерадостен век
бъди едновременно воин
и верен приятел, и нежен човек!
Тогава ще бъда спокоен.

„Всеки негов стих вълнува като най-интимно откровение, но как всичкото това в същото време е и всеобщо, и общонародно, и ако искате, общочовешко“⁴, пише Джагаров за поезията на Ботев, но как прилягат тези думи и за собствената му поезия.

Сдържаната нежност, която трепти в стихотворението „На тебе, сине“, е определила избора на така редкия за метричната система на Джагаров амфибрахий. А когато трябва да изрече най-твърдите думи: „иди и падни безопаден и твърд“, поетът, обикновено чужд на звукови ефекти, интуитивно прибягва до изразителната сила на звукозаписа. Значим експресивен заряд се съдържа и в паузата, обособяваща последния стих, в който бащинското чувство се издига до идеята за изпълнения човешки дълг.

Богатата и сложна душевност на Джагаровия лирически герой заблестява с особена сила и красота в минутите на любовни откровения. В тях звучат интонациите на нежност, на опияняваща радост, на изгаряща мъка, на просветление. Огромната сила на чувството навярно е изворът на онази драматична напрегнатост, която характеризира повечето от любовните стихове на поета.

Поезията на Джагаров познава плнокръвнието на взаимната, на земната любов, но дори тогава, когато с пределна искреност утвърждава значимостта на мига, раждащ „великото горене“, когато възпява „онзи зной на слените тела“ („Разменени писма“), това е поезия дълбоко психологична. В нея гори, възвзема се до необикновени висоти душата на поета — страстна, пламенна, безпокойна и в щастието.

В стихотворението „Разкайние“ любовното чувство се изказва в атмосферата на мъчителни въпроси и самоанализи, които още повече подчертават неговата нравствена чистота и извисеност. Творбата вълнува и трогва с преклонението пред любимата, чийто образ, въпреки че е показан в обстановката на бита, се откроява не с някаква физическа черта, а с обаянието на своята женственост и одухотвореност:

Лампата на масичката свети:

чела си,

доскоро си седяла,

Колко си спокойна,

чиста,

бяла,

като приказка от снеговете.

Любимата е прекрасна и поради своето майчинско плодносно начало („Очакване“). „Такава кротка, такава чиста, / като ябълка, която зрее“ — това сравнение изразява ласкавата мъжка нежност, лъчистото светло чувство и внушава мисълта за диалектичката взаимосвързаност между човека и природата.

Любовта в поезията на Джагаров се представя като голямо нравствено богатство, като отприщване на най-благородните пориви у човека, когато той става силен, щедър, способен на подвиг. „Какво на хората ще дам, / когато

⁴ Г. Джагаров. От Ботев до Ботев, с. 39.

ти не си до мене?“, тревожно пита лирическият герой и в неговия вик: „Върнисе“ се съдържа идеята за съдбовната значимост на чувството. Именно поради това раздялата в тази поезия се изживява като огромно страдание, чиято стихия най-често се възплъщава в стихията на природата. Морето в стихотворението „Есен“ не е фон на лиричното изживяване, а негов пряк изразител:

Сбогом, казах.

Щом така си решила —
добре...

И морето реве с пълна сила,
това Черно море.

Есента присъствува повече като настроение, като символ на настъпилата раздяла, отколкото като живописна картина. Тук изобразителността е ненужна, защото горещата енергия на страстите търси повишената изразителност на повторенията, на метафорите и сравненията, на асоциативните връзки. Доколкото съществуват, пейзажните детайли се отличават с експресивен, а не с изобразителен характер. Те заменят прекия израз на чувствата и асоциативно изразяват душевното състояние на лирическият герой, взривовите на обхваналата го мъка. Затова и така естествено се извършва преходът от външния към вътрешния план на лиричното действие:

Духа вятър

и храсти в краката ми влачи.

Хоризонтът е снел капишона си
като палач.

Някой плаче.

Защо плаче?

Няма смисъл да плачем.

Аз се сливам с вечерния здрач.

Снегът, който вали в стихотворението „Раздяла“, също се налага с асоциативно-символното, а не с конкретно-материалното си значение. Емоционални и съдържателни са и епитетите, особено цветовият контраст, който възплъщава главната мисъл на творбата: „Толкоз пътища бели, / само пътят към тебе е черен.“

Колкото и силна да е горестта от раздялата, тя никога не преминава в сантиментално отчаяние. Болката се овладява от тласъците на мисълта, когато прозвучават идеите за диалектиката на живота („Но светът е изменчив, / виж — по пясъка двете следи / се изгубиха, / няма ги вече“), за крехкостта и незащитеността на любовта („Нишката от светлина се скъса. . .“). Друг път болката избликва като порив у лирическият герой да поеме върху себе си цялата вина за неопазената любов или като стремеж да разбере сам себе си, да прозре в сложността на собствената си човешка природа („Но кажи, какви потайни сили ме влекат, / какви отвъдни гласове ме викат, / че не мога да остана тук, при тебе?“).

И в стихотворението „Прощавай, сбогом“, както и в стихотворението „Есен“ зашеметяващата острота на страданието получава поетическа плът чрез сложната тъкан на метафорите, асоциациите и символите. И тук образите от природата — стоновите на вятъра, гладният вой на вълците — са свързани със символното изразяване на страстта, на горенето, което — в огъня на революцията или на кладата на любовта, — е най-същностното състояние на Джагаровия лирически герой, самата форма на неговото човешко битие.

Светоусещането на поета, широкият диапазон на неговия духовен живот, богатството на романтично устроената му душевност изкрystalлизират най-

пълно, получават своеобразен поетически синтез в проникновения лирико-философски монолог „Не е ли време?“. Непобираща се в познатите жанрови форми, тази творба извиква удивлението от това как творецът може да достигне до нови дълбочини, до състояния и прозрения, до тонове и отсенки, които обогатяват представата за неговия облик. Няма да се докоснем до дълбочината на поетическата мисъл, да усетим лиричната проникновеност на художествения свят, изцяло изтъкан от най-тънки приливи на природните линии и на човешкото настроение, ако се стремим емпирически да ги обясним. Това е творба, която не иска обяснение, а съпреживяване, съзвучие с онова състояние, в което човешкият дух, усетил единството си с природата, със звездите, с мирозданието, изживява най-вдъхновения си подем, най-светлите си озарения.

В онзи миг, когато се разлива тайнството на вечерната прозрачност и настъпва единството между реалното и небесното, между реалното и бляна, в душата на поета се отрища музика, която звучи драматично:

Не е ли време, питам се, не е ли време
да помислим за живота
през изминалия ден?
Живот? Какъв живот —

.....
това живот ли е, къде ми е животът?

Богатото интонационно звучене на творбата се определя от състоянието на равностойност и изповедност, на отричане на досегашното загърбване на живота и от порива за истинско обръщане към него. Отхвърлянето на всичко дребно и незначително е в името на духовния живот, на подхранването от него мечтателност. Свързана, както и в предишното творчество на поета, с образа на морето, тя се издига като най-съкровена същност на човешката душа.

Романтичната поривност се проявява и в копнежа по небесното в любовта. Жената, очаквана като бяло облаче, като ласка, е израз на идващия още от детските видения носталгичен блян за щастие, за духовно сливане.

Въпреки своеобразната приказна обогатеност на мечтата, по същество тя има съвсем земен, реален, съвременен характер, изразяващ се в устремността към едно бъдеще, изградено върху хармоничната любов между хората. В обрза на онзи „невиждан бряг“,

където всяка вечер ще посрещам гости
и всяка сутрин ще изпращам братя —

е възпълтен големият жизнен идеал на поета.

Властното обаяние на творбата е в нейната непринудена естественост. Сякаш че това не са стихове, сякаш че онова, за което се говори, е извън творческото съзнание на поета. Нестесняването от нищо свобода, финесът и изящството, с което се изказва лиричната изповед, са доказателство за това, че независимо от периодите на мълчание, поетът у Джагаров е жив, че е достатъчно внезапно да звънне приспиваната в гърдите му поетична струна, за да „звънне и запее“ цялото му същество. И тогава се раждат пламенни стихове, с които поетът продължава да се сражава за човека и неговото достойнство.

НЕОБИЧАЙНО ПЪТЕШЕСТВИЕ В СВЕТА НА РОМАНА

(По повод „Тайната“ на Богомил Райнов)

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Много са подходите към изкуството на словото и в това се крие част от магнетичното очарование на критиката и литературознанието, на опитите да се интерпретира и тълкува художествената творба, да се докосне нейната „тайна“. Значителните произведения често предлагат различни възможности да бъде разчетено тяхното послание. Понякога субективното тълкуване, което не може да се приеме безрезервно, ни е по-интересно, а и по-полезно от вярното, но безкрило описание. Още повече когато това субективно тълкуване е дело на голям творец — мненията на Волтер и Л. Толстой за Шекспир, на Тургенев за Хамлет и Дон Кихот, или пък на Пенчо Славейков за Ботев. Вярно е, че в повечето случаи интересът към тези мнения е част от интереса към техните автори и едва след това — към анализирания произведения.

Има нещо празнично във възможността да се тръгне след големия творец, да се проследят неговите пристрастия, оценки, несъгласия. Нещо подобно ни предлага „Тайната“ на Богомил Райнов. В творческата лаборатория на нейния автор са обединени в неразделима, а и неповторима сплав субективният поглед върху литературата и обективното изследване на историческите процеси в нея, теоретически концепции за романа и наблюдения върху психологията на творчеството, спомени за съвременници и изповеди за собствения път в литературата.

Свикнали сме да вярваме, че писателят знае повече от нас, не само от живота, но и от книгите. Не зная доколко това е всеобхватна закономерност, но поне като хипотеза е полезно, най-малкото поради мобилизиращото обратно въздействие върху писателите. Наред с другото авторът на „Тайната“ е отличен пример за смайваща ерудиция, както по отношение на художествените произведения от миналото и съвременността, така и за литературата върху тях. Но не ерудицията ни привлича в този двутомен труд, поне не на първо място. Защото навсякъде тя е допълнена, продължена и надхвърлена от мислите и идеите на Б. Райнов, който не обича да се прекланя пред авторитети, предпочита да спори с „големи и малки френски академици“ според ефектния израз от рецензията на Здравко Петров (Лит. фронт, бр. 50, 1984 г.).

Верен на своите идеи, Б. Райнов не изменя и на разбирането си, формулирано в разговорите му с Атанас Свиленов: „На мене винаги ми се е струвало естествено и необходимо писателят да изразява дори и най-сложните неща по възможно най-простия начин. Това е нормално, защото той в края на краищата се обръща към читателя като към свой събеседник, а е абсурдно да бесед-

ваш с някого, без да имаш желанието да бъдеш разбран, да убедиш другия в своята правда.“

Ерудирано и разбираемо, без да прибегва до усложнени умозрителни построения и утежнена терминология, Б. Райнов ни говори наистина за някои от „най-сложните неща“. На първо място „тайната“, в която той ни посвещава, е един цялостен възглед за литературата. Или, за да не изпадне в прекалени обобщения — един цялостен възглед за романа — за идеите, които той носи или трябва да носи, за метода и стила му (разбиран най-широко), за върховете на жанра и неговите „пътища за никъде“. И, разбира се, за създателите на романи, за техния духовен мир и творческа лаборатория. Б. Райнов последователно полемизира от марксистически позиции със схващания и идеи, разпространени на Запад. Но не само с тях, а и с много от нашите (на читателите) възгледи и разбирания. И това като че ли е най-интересното в „Тайната“ — през цялото време, докато сме свели глави над нейните страници (а и след това, когато нашият делник ни откъсне от тях), ние разговаряме, нерядко и спорим с Б. Райнов.

И интересно — в случаите, когато не сме съгласни с автора, ние още повече се вглеждаме в мисълта му, стремим се да открием коя е причината, накарала Б. Райнов да тръгне в една или друга посока. Няма и следа от познатото ни от писанията на други автори желание да захвърлим книгата, когато не сме съгласни с нея. Както и от чувството, че можем без особени усилия да предвидим с няколко хода напред мисълта на човека срещу нас. Тук е точно обратното. Прочетем например принципното несъгласие срещу сравненията между автори от различна величина и веднага възникват възражения, познати, разбира се, и на Б. Райнов. Мисълта се конкретизира с пример — „някой критик без колебание ще вземе един наш, нелюбим сам по себе си автор, ще го постави в компанията на Достоевски и Толстой и ще почне да ни убеждава. . .“ Тук скоростта на четене рязко намалява, читателят започва да търси примери, да намира конкретни потвърждения на авторовата мисъл, да се рови в паметта си за изключения. И после, може би след 10, може би след 100 страници, ще открие, че Б. Райнов също прибегва до подобни сравнения, също съпоставя. Например — Балзак и Курбе, Балзак и Хичкок, Фокнър и Джеймс Хадли Чейс. При това несъвършенствата на Курбе и Чейс са изрично подчертани. Читателят се връща назад, търси логически противоречия, доизяснява си мисълта на автора.

Кръгът от „събеседници“ на Б. Райнов както винаги е много широк и това не е само субективно желание на автора, но и обективно явление, за което свидетелствува фактът, че книгата не се задържа по лавиците на книжарниците. При това, убеден съм, едва ли някой я е взел за нов роман от поредицата за Емил Боев. Както и едва ли ще има непочетени или недочетени екземпляри от „Тайната“.

По този повод може да възникне и един страничен, но не съвсем маловажен въпрос: Доколко сме готови да възприемем „Тайната“? Наистина ако за литературата на XIX в. имаме известно самочувствие (да се надяваме, че само в ограничени случаи то е измамно), че познаваме поне значителна част от творчеството на големите романисти, то при XX в. картината е по-сложна. Българският читател започна срещите си с М. Пруст, Дж. Джойс и Фокнър, Кафка вече не е „тера инкогнита“. Но колко още явления, за които пише Б. Райнов, познаваме само от втора ръка. Разбира се, закономерно е да знаем нещо за даден писател, преди да посегнем към книгите му. Струва ми се обаче, че все още не сме се освободили напълно от навика да оставаме при това „нещо“, то да ни е достатъчно, за да говорим и мислим за сложни автори, които не познаваме достатъчно. А, както е известно, именно тях най-лесно отричаме.

Тези мисли са насочени към читателите на Богомил Райнов, които могат да не забележат уговорките на автора за субективността на погледа му, да не

се съобразят с факта, че анализите му са от гледната точка на определен проблем, и да приемат мненията му като цялата истина и единствения възможен прочит. Това в най-голяма степен се отнася за някои оценки, в които надделява негативното — по отношение на М. Пруст например Б. Райнов е твърде категоричен, в контекста на мислите си той е и убедителен, но съществува опасност читателят да сгреша, ако си изгради представа за „По следите на изгубеното време“ само от „Тайната“, без да се вгледа в първите томовете на този роман-река, който вече имаме възможността да прочетем на български. Впрочем никак не ми се иска да присъединявам слабия си глас към като че ли модното сега неверие в нашия читател, който нито е толкова наивен, нито толкова чужд на голямата литература, колкото може да се помисли от някои изказвания за него.

Съществува, разбира се, и обратната гледна точка, тя е и по-актуална. „Тайната“ на Б. Райнов може и сигурно ще възбуди интерес към някои по-малко познати автори, тя подготвя читателя за тях и би помогнала за тяхното издаване. Нека си спомним, че след „Черният роман“ се срещнахме с поредица от творби, под редакцията на Б. Райнов, от които неоснователно се страхувахме преди петнадесетина години.

Въвеждащата глава носи заглавието на целия труд — „Тайната“. Тя е колкото изповед за собствените усилия в областта на литературата, толкова и първоначално представяне на пристрастията и разбиранията на Б. Райнов, водили го в голямото пътешествие из света на романа. Ако се опитаме да разгърнем метафората, то първата глава е „стягането на багажа“, подготовката, която е необходима, тъй като ни предстои дълъг път не само в различни литератури и авторски индивидуалности, но и във времето. Във времето, не само защото ще навлезем в два века, като хвърляме поглед и към предишните, но и защото ще проследим пътя на автора към големите романисти. От собствен опит всеки знае, че този път никога не е прав, като начертан с линия. За разлика от мнозина по-редови читатели, Б. Райнов не се срамува да признае завоите по своя път към Балзак, Толстой или Достоевски. А тези завои не са само любопитен детайл от творческата биография, чрез тях може да се достигне до някои по-обща проблеми — изменящото се отношение на цялата наша култура към определен автор, „психологията на читателя“, не само привличан, но и отблъскван от големите имена, сродството на нееднакви по натюрел, принадлежащи към различни епохи творци, което понякога трудно се забелязва в произведението им и пр.

Първата спирка от пътешествието, по което ни повежда Б. Райнов с „Тайната“, е „незавършената катедрала“ на Балзак. И по обем, и по проблематика пред нас фактически е монография за „Човешка комедия“ и нейния автор. При това в българската наука едва ли има книга или студия за Балзак, които могат да се сравняват с написаното от Б. Райнов. Но и мерките тук не са домашни, авторът е чужд на комплекса за малоченност, който в индивидуалния си вариант сковава критическите инвенции при среща с голямото име и огромната литература за него, а в национален — води до изолиране в границите на родната култура. Есеистично преплетени, в главата за Балзак се очертават ясно същностните проблеми, които вълнуват Б. Райнов: възприемането на писателя, въпросът „как създава романите си Балзак“, „Човешка комедия“ като цялост, мирогледът и методът на писателя, неговата личност и пр.

В „Този странен занаят“, а и другаде Б. Райнов защитава тезата, че не всичко в житейския път на писателя трябва да бъде изнасяно на показ. Една идея, която плаши не толкова като теоретически постулат, колкото като възможна практическа реализация. И неслучайно писателят привежда аргументите на своя опонент, които могат да се сведат до едно — кой и от какви позиции ще прави подбора. В биографичната си проза Б. Райнов на практика реализира

своите разбирания. Към тях той се връща и в „Тайната“, където четем: „Човек е донякъде като ореха: важна е сърцевината, не защитната обвивка, чието предназначение е само да предпазва сърцевината от удари и рани. И шом имаме право на избор, нека се обърнем най-вече към сърцевината, като оставим черупката за любителите на скандалните подробности.“

Няма да се ровим в автобиографичните мотиви на тази мисъл, която ни дава принципен отговор на въпроса защо не разполагаме с литературна анкета с Б. Райнов. Свещено право на писателя е да мисли така, наше право е да съжаляваме, че не разполагаме с негова анкета, която несъмнено би била и много интересна, и много полезна като навлизане в психологията на творческия акт, а и в литературния ни живот от няколкото десетилетия, през които Б. Райнов е неизменно в близост до най-горешите точки.

Но да се върнем към „Тайната“. Цитираните мисли са от главата за Стендал, но те се отнасят до цялата книга. Повторих ги преди всичко, за да имам възможност да поясня, по-скоро на себе си, че Б. Райнов не бяга от деликатните моменти в житейския път на творците, за които пише. Не само при Стендал, но и при Балзак, Толстой, Гьоте. Нещо повече — читателят, който притежава силна памет, вероятно ще установи, че някои от тези деликатни моменти не сме срещали на български, или поне в текстове, писани от българи през последните десетилетия. Само че Б. Райнов не ги разглежда като „скандални подробности“, а като повод да се противопостави на любителите на пикантното четиво, като опорни точки за проникване под „черупката“ на тези страни хора — романистите, които са „като всички нас и не съвсем“. А и, ако се върнем към сравнението с ореха, единственият път до сърцевината все пак минава през черупката.

Пишейки за своите любими творци, Б. Райнов успява в това, към което мнозина се стремят, но малцина постигат — той разглежда произведенията им през призмата на критерии, извлечени от творчеството им, а не привнесени отвън. Така пред нас се откроява онзи „безумен порив“, който не дава покой на човека Анри Бейл и романиста Стендал, на фона на неговото време, разкъсвано между невъзможното „червено“ и погубващото „черно“. Традиционните проблеми, около които се изгражда всяко изследване, посветено на автора на „Пармският манастир“ — стилът, вдъхновен от Гражданския кодекс, автобиографичното в творчеството на този самотник, — в „Тайната“ са само изходни точки, от които се тръгва към по-общите въпроси. И преди всичко към особеностите на реализма като метод.

Както казах, „Тайната“ е особено интересна книга и поради факта, че ни въвежда в писателските пристрастия на Б. Райнов. При това на няколко нива. Най-лесно ще ги открием, когато авторът заяви директно от свое име: „Лично мене Стендаловата сухота по-малко ми досажда от някои помпозно-театрални тиради у Балзак. . .“ За това като че ли може да се досети всеки внимателен читател на Богомилрайновата проза. Но в „Тайната“ намираме не само проникновени, но и вдъхновени страници за Балзак, докато последният (според някои — и най-значителният) от голямата тройка френски романисти на XIX в. — Флобер — многозначително отсъства поне като обект на самостоятелно разглеждане.

Читателят-събеседник (поне този, който е достатъчно осведомен, за да си го позволи) ще намери най-много поводи да спори с „Тайната“ и нейния автор в главата „Пътеводител или некролог“. Тук Б. Райнов излиза от класическия реализъм и навлиза в по-новите времена, които често го подтихват да изкаже с полемична страст, открито и недвусмислено, своите несъгласия и опасения. Не може да не се забележи, че те са насочени не само към конкретните творби на писателите, стремящи се да надхвърлят реализма, към възгледите на авто-

рите им, но и към тезата, че може и трябва да се търси път напред. Още в главата за Стендал Б. Райнов говори за „възникването, развитието и пълната катастрофа на „новия роман“. Когато сравнява представителите му с техните съвременници от другата страна на океана, обобщава, че американските писатели (както латиноамериканските и съветските) „влизат в литературата не с празни глави или с претоварени от цитати мозъци, а с дълбоките си впечатления за живота, с лично преживяното и лично изстраданото“.

Лесно е да се каже — въпрос на конкретни предпочитания. Едва ли трябва да се очаква, че всеки ще се влюби в Натали Сарот например. Не толкова острогата смущава, тя е въпрос на стил — област, в която Б. Райнов е доказал своето майсторство. По-смущаващи са обобщението и идеята, заявена още в началото. „При голямата творба читателят рядко усеща как тя е *напразна*, сиреч че представлява нещо изкуствено“ (разр. Б. Р.). Дори да не се търсят назад в историята примери като „Божествена комедия“, „Изгубеният рай“ или „Фауст“, не може да не се забележи, че част от литературата на по-новите времена не се страхува да разкрие как са „направени“ произведенията и далеч невинаги това са незначителни творби.

От подобни мнения и идеи читателят може да си извади прибързаното заключение, че Б. Райнов има негативно отношение към търсенията в западната литература на XX в. Истината, разбира се, е по-друга, но авторът на „Тайната“ недвусмислено подчертава верността си към реализма на Балзак, Стендали, на първо място, на Достоевски — признатия учител на романистите от XX в.

В „Пътеводител или некролог“ вниманието на автора е съсредоточено преди всичко върху големия поврат в западния роман, в цялото западно изкуство на XX в. (Този преврат има успоредици и в нашия свят, той съпада по време с един друг, много по-значителен поврат в изкуството и, на първо място, в историята, чиито корени не са в Западна Европа и Америка.) В различните изкуства по това време се формулират манифестно излагани, което ще рече и схематизирани, нови идеи, нови цели. Б. Райнов се спира на изказване на В. Улф, според която проблемът е в обекта на изображение — дали той все още трябва да бъде „животът“, или „субективните впечатления от него“, „фактите“ или „идеите“.

За автора на „Тайната“ истината е по-друга: „Цялостното движение на живота... представлява *истинският обект* на изображение в романа“ (разр. Б. Р.) и това важи за значителните творби на всички времена. За да разкрие перспективата, Б. Райнов се връща към изворите, към историята на жанра — Д. Дефо, Х. Фийлдинг. Според автора причината за споменатия поврат „е в социалната и психологическата страна на една безизходица, проявила се с особена сила подир Първата световна война“. Но дали това абсолютно верно твърдение е цялата истина, дали все пак не са прави онези писатели, които пак по думите на Б. Райнов говорят „за умора, за отегчение пред една традиция, проточила се твърде дълго“? Мисълта ми е, че може би споменатият поврат има две групи причини, преплетени и допълващи се. Едната е в общото социално-историческо развитие, другата — в изчерпването на възможностите на един тип литература да се развива.

Авторът на „Тайната“ се спира на двама творци, появили се почти едновременно на сцената, на която се разиграва величавата по това време драма на английския роман. Не без известно колебание върховният съдник — времето — е произнесъл своята присъда: на единия е отредено да бъде популярен, на другия — да прокара пъртина. Б. Райнов ни представя двата полюса на английския роман от началото на XX в. — „Сага за Форсайтови“ на Голсуърти и „Одисей“ на Джойс. Творчеството на Дж. Джойс е разгледано с подчертано внимание от Б. Райнов, който вижда в него колосалния експеримент, най-значителния опит за модерен роман. По-друго е отношението към Фр. Кафка,

чното влияние според „Тайната“ е хиперболизирано от критиката; и особено към М. Пруст.

Вторият том на „Тайната“ започва с глава, носеща библейското заглавие „В началото бе словото“. Накъде ще ни поведе сега Б. Райнов? Началните страници не отговарят на този въпрос. Те ни представят един детски спомен, една обичайна семейна неделна разходка, която е зашифрована аналогия на читателските очаквания. Защото отново сме в света на литературата, видяна от по-друг ъгъл. Светът на читателите и „заразата на романа“, обхванала всички не само в къщата на младия Б. Райнов, но и „цялата махала, особено част от жените и децата“.

Чрез читателските очаквания достигахме до проблема за стила на романиста, на реализма, до индивидуалните особености в творчеството на Р. Л. Стивънсън или Мопасан. И може би в най-голяма степен — на Фокнър, чийто обширен портрет е втъкан в текста на главата. (Текст — една дума, която едва ли се прави на Б. Райнов, въпреки че погледът му е подчертано аналитичен.) Авторът гледа на проблемите исторически, съумява да оцени достойнствата, да разкрие обусловеността на различните стилове. Според неговите разбирания, докато еволюцията на историческите стилове се насочва от простото към сложното и довежда до маниеризъм, последван от обратната тенденция — стремеж към „нещо ново, по-различно и непременно по-просто“, то в индивидуален план пътят на големите творци е по-друг: „Даже когато започват с естествено за младия човек желание към по-ефектен и по-натруфен израз, неизбежно разбират грешката си и се насочват от сложното към простото.“ Не бих казал, че Б. Райнов първи формулира подобна закономерност, но, струва ми се, че той първи у нас я пренася от сферата на естетиката и историята на изобразителните изкуства към литературата. Като че ли в днешния ни културен живот Б. Райнов чрез творчеството си най-добре доказва, че истинският „широк“ специалист достига до дълбочини, трудно постижими за „тесния“, което наистина става дума за специалист, разбира се.

„Поуката от баснята“ — колко богомил-райновско заглавие за част от дълбочено изследване. На пръв поглед — банален израз, но когато се свърже с проблематиката на изложението, се открива иронията и самоиронията на автора, който напълно сериозно се отнася към проблемите, които разглежда; липсата на патос се съчетава с полемичната заостреност на мотивите. В тези две или три думи могат да се открият в зародиш повечето от качествата, заради които ценим поезията и прозата, мемоаристиката и критиката на Б. Райнов.

„Поуката от баснята“ е посветена на „изводите“, към които ни водят „даже автори, които не обичат да се намесват в действието“. Какъв е този извод, кои са неговите носители, как го възприема читателят — това са въпросите, от които се възмуща Б. Райнов. Наред с Х. Бичер-Стоу например тук са подбрани творци с по-особено отношение към посланието — например О. Уайлд. И, разбира се, Толстой и Достоевски, които присъствуват в цялата книга, защото са сред тези, на които „тайната“ е подвластна напълно.

Много интересни са разсъжденията на Б. Райнов за „по-безспорните признаци“, според които може да се оценява творчеството на един писател: отношението на читателите, идейно-нравствената позиция и едва на трето място — художествеността. Авторът на „Тайната“ безрезервно вярва на думите на Р. Клер, които по друг повод цитира: „Въпросът не е само да направиш възможно най-доброто — което е принцип в изкуството, — но и да направиш възможно най-доброто за възможно най-голям брой зрители.“

Но и не само това. Б. Райнов е достатъчно откровен да ни предложи своята осъзната опора йерархия на ценностите в световната литература, да ни запознае не само с общите принципи, но и с конкретните доводи, мотивирали

оценките му. (Може само да се съжاليا, че не е извършил подвига да ни представи своите оценки за българската литература, особено за съвременната. Безкрайно интересно би било това да стане в един труд като „Тайната“ успоредно с преценките за световната литература — един много полезен и необходим коректив.)

Не че българската литература отсъства от „Тайната“, особено от втория том. В първите две глави нерядко попадаме на примери от творчеството на Вазов и З. Стоянов, на Дебелянов и Ч. Мутафов. Но именно като примери, а не като части от едно национално литературно развитие, разгледано оценъчно, както е с френския, английския или американския роман. Подчертано българска по тематика е главата „Като всички нас и не съвсем“, в която са включени спомени за Св. Минков, А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев, Ат. Далчев, мярка се и сянката на „тютюневия човек“ Н. Райнов. Те стоят редом с разсъждения за житейския път и творчеството на Толстой, Достоевски, Флобер. Началото напомня за „Този странен занаят“, от разговорите си с френски книжар за бюста на Балзак Б. Райнов се връща към „това наше любопитство към външността на писателя“, което пък е един от елементите на почвата за съмнително ровене в биографиите на големите творци и за създаването на „псевдоспомени, въз основа на които може би ще се пише псевдоистория“. От безпощадното око на автора не убягват недостатъците (някъде субективно заострени, нарочно полемични) на някои от най-известните документални и биографични книги — от „Разговори с Гюте“ на Екерман и Дневниците на братя Гонкур до „Реалистите“ на Ч. Сноу.

Особено живи и интересни са портретите на нашите писатели и на първо място на Св. Минков. Зад ежедневните разговори и случки се очертава картината на времето отпреди три-четири десетилетия. Не с големите събития и историческия им патос, а с вълненията и страховете, несполуките и усилията на творческата личност. Б. Райнов се противопоставя на двете крайности, еднакво отблъскващи. Едната води до ровене в кош с мръсното бельо на големия творец, другата, по-характерна за нашите днешни нрави — до идеализиране и обезкръвяване на човешката индивидуалност.

Привидно понесени от спомените на автора, от разсъжденията „про домо суа“, в заключителната глава „Огнят“ ние се оказваме отново в центъра на въпросите за „тайната“. Благодарение на споделения от Б. Райнов опит сме еднакво отдалечени от двата полюса на творческата неспособност, предадени картинно чрез образите на двама нереализирани писатели. Не зная доколко Васко, който безкрайно обмисля своя роман, но не написва нито ред, и Петко, който непрекъснато пише, но нищо не довършва, са алегорични образи или действителни познати на автора. Но те са необходими на Б. Райнов, за да се върне към „тайната“. Не че съществува „тайна“ на творчеството, която може да се формулира в едно изречение или в една книга така, че да ни научи ако не да създаваме, то поне да разбираме литературата.

Не е тайна и другото — следвали прилежно в продължение на стотици страници Б. Райнов в неговото необикновено пътешествие в света на романа, ние все пак сме се добрали до някои тайни както за същността и историята на жанра, така и за жреците на неговия култ. Както той пише, „винаги е полезно да мислиш по големите въпроси. Не защото големите въпроси чакат обезателно твоята намеса и твоите решения, а защото това намалява риска да мислиш за глупости.“ И да не сме разгадали всички тайни на големите творци — към споменатите дотук нека прибавим още Чехов, Дж. Лондон, Т. Уилямс, Хемингуей, Бекет, — ние сме минали близо до техните острови, пръснати по всички посоки на световния литературен океан.

Трудно може да се намери в нашата култура книга, подобна на „Тайната“. Значителните ни писатели и критици от миналото и днес в една или друга степен притежават широта на погледа, но малцина са имали дързостта да осъществят подобно смело начинание, в което пътешествията по четирите посоки на света здраво да са обединени от единна естетическа и идейна концепция, да са осъществени с привидно сухия, пряк и ироничен, освободен от всичко излишно стил на Б. Райнов. Ако непременно трябва да се търси аналогия, то могат да се посочат многотомните поредици на Н. Райнов. Очевидно е обаче, че според известния израз и това сравнение ще куца. Разглеждането на „Тайната“ само като продължение на традицията, идваща от бащата, или дори затварянето ѝ в един забележителен цикъл („Тютюневият човек“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“, „Този странен занаят“, „Магичен фенер“, „Тримата самотници“) стеснява представата ни за творбата. Не само защото цикълът е доста условен — още при „Този странен занаят“ се появи нещо ново, което в „Тайната“ се откроява по-ясно — съпоставянето на националния духовен опит с върховете на световната култура. И въпреки че „Тайната“ стои самотно като жанр, като проблематика, а и като духовна стойност, тя е израз — най-яркият, най-завършеният — на една набираща сили тенденция в критиката и особено в прозата от последните години, където също се забелязват опити за подобно съизмерване със света.

ЗА ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОТО ЗНАЧЕНИЕ НА ЕДНА СТАТИЯ В СП. „ЗОРА“ (1885) И ЗА НЕЙНИЯ АВТОР

ГЕОРГИ БАШИЯНОВ

Статията, която ни интересува, е озаглавена „Осветление на българската поезия“ и е публикувана в майската книжка 3, с. 131—133 на пловдивското списание „Зора“ (1885). Редактори и издатели на списанието са Ив. Вазов и К. Величков. Нейният автор, който и досега остава неизвестен, се е подписал с инициалите „Г. З-ч“. Вниманието на изследователите¹ към тази малка статия е привлечено от оригиналните и далеч изпреварващи нивото на 80-те години възгледи за литературното ни развитие. Въпреки че е оценена общо взето правилно, нейното историко-литературно значение и естетическият ѝ смисъл остават незадоволително изучени както поради анонимността на автора, така и поради липсата на обстоен анализ на текста.

В критиката на 80-те години статията „Осветление на българската поезия“ е най-значителното явление, а в литературното ни развитие тя бележи повратен момент. От нея се зараждат нови посоки на развитие, освобождава се духовна енергия за бъдещи интензивни промени в литературата ни. С появата си тя сигнализира, че настъпва смяна на един исторически изживян литературен период с друг, като дава не само началния гласък, но и прогнозира приблизително и крайния етап на един динамичен процес. Ако я разгледаме в по-широк историко-литературен контекст, но не като хронологическа, а като културно-естетическа граница между възрожденската и следосвобожденската епоха, в нея ще открием принципно нов възглед за взаимоотношението художник—общество, принципно нови разбирания за мястото на литературата в духовния живот на обществото.

Предмет на анализ в статията са същностни черти на българската поезия в нейното историческо развитие, както и съвременното ѝ състояние, към което се предявяват нови изисквания в съответствие с променените исторически, социални и културни условия у нас след Освобождението. Развивайки своите идеи, авторът се ръководи от принципа на историко-социологическия детерминизъм, който поставя в тясна причинна зависимост социално-историческото и литературното развитие. Ясно постулиран в статията, този принцип предоставя нова гледна точка с богати възможности за конкретни анализи и оценки на литературата преди и след Освобождението. Анонимният автор се е опитал да улови духа на своето време, който е дух на промяната, и да приведе в съответствие с него духа на съвременната му българска поезия. Не що повече — той създава

¹ М. Цанева. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966, 162—165; В. Вълчев. Иван Вазов — жизнен и творчески път. С., 1968, с. 238; Г. Цанев. Страници от историята на българската литература. На прелома между две столетия. С., 1971, 19—20. Вж. също: История на българската литература. Т. III. С., 1970, 81—83.

цялостна естетическа програма за нейното бъдещо развитие, което превръща статията „Осветление на българската поезия“ в уникален документ — тя е първият следосвободенски литературен манифест у нас. Като изхожда от художественото ниво и културните потребности на 80-те години, авторът разгръща в национален мащаб идеята за обновяване на българската поезия. Вярно е доловена необходимостта следосвободенската литература да се освободи от възрожденския утилитаризъм и да потърси нови хоризонти пред себе си, но вече съобразявайки се главно със собствените си закони на развитие като словесно изкуство. Без да е обвързана с някаква школа или с определено художествено течение, анонимната статия носи зародиша на идейно-естетическата и художествена поляризация в литературния живот на следващите десетилетия. Тя предизвестява за бъдещи литературни борби, за естетически конфликти и сблъсъци в полето на критиката, чиято разнопосочност и непримиримост формират динамиката на целокупното ни литературно развитие. В нея са снети най-съществените елементи на художественото самосъзнание на новата литературна епоха, затова и от нов зрителен ъгъл трябва да се погледне на историко-литературното ѝ значение.

* * *

Условно статията можем да разделим на четири части: уводна, тезисна, историческа и заключителна. Между тях съществува най-тясна тематична и логическа връзка, която обуславя композиционното единство на текста.

Уводната част излага комплекса от предпоставки за написването на статията. Още в самото начало е формулиран главният проблем: каква трябва да бъде същността на българската поезия, какви са нейните задачи и посоки. Поставеният проблем заслужава вниманието на автора, защото: „Тие питанния нерядко си задават любителите на изящната литература у нас, а твърде често оние, които ѝ са посветили своята душа“ (с. 131). От този пасаж узнаваме и адресата на статията — „любителите на изящната литература у нас“ и „оние, които ѝ са посветили своята душа“ (поетите — б. м., Г. Б.). Естествено би било да предложим, че съществува духовна близост между автора и адресата. Разликата между тях се изразява в това, че авторът чрез статията се е наел да предложи някакво решение на главния проблем, а адресатът с интерес (според анонимния автор, разбира се) очаква да го види. Ако интересът към проблема ги обединява в една духовна категория, то статията ги разграничава като активна и пасивна страна по отношение на неговото решение. От двете подразделения на адресата (любителите и поетите) авторът приписва по-голям интерес („твърде често оние, . . .“) на последните към проблема, който го занимава. И това е естествено. Точно каква категория поети има предвид анонимният автор, каква поезия създават (или трябва да създават!) те, от тук не можем да разберем, но можем да се досетим за това от цялостния дух на статията. Начинът, по който е написана тя, общият ѝ емоционален тон, както и наличието на особени модални конструкции (императивни, за желание и покана и пр.) и условни изрази ни посочват една съществена страна на нейния стил — синтеза на аналитично-изследователски и емоционалноизповедни елементи. Такъв синтез съществува не само на езиково ниво, но навлиза като характеристика и в стила на мислене, определя интелектуалносубективния модус на автора спрямо предмета на изказването. Затова не без основание можем да предположим, че за него освен всичко друго тази статия е и равностетка, и изповед, и послание към ония събратя, „които ѝ са посветили своята душа“. Дали нашето предположение има своите основа-

ния, ще решат аргументи от по-точен порядък, но засега то предлага известна информация за търсения автор.

Значителен обем от уводната част на статията заема апологията на българския език и на българската литература. Тонът на изказването е изразено полемичен, а твърдението, че имаме създадена вече литература, се основава на наличието на оригинални творения, без да се предявяват към тях никакви изисквания за художественост: „Каква е тя по достойнство, то е съвсем други въпрос“ (с. 131). Но ако въпросът за достойнствата на литературата ни остава на по-задан план, съвсем иначе стои въпросът с достойнствата на българския език. На тях е отделено и повече място, а апологията тук достига до висок патетичен градус и съвсем по паисиевски звучат думите ѝ. Качествата на българския език са защитени главно с емоционални аргументи, но не липсват и трезви преценки за неговото състояние. Посочено е и най-важното според автора достойнство на българския език — способността му да бъде добър материал за поезия („а тоя език чудесно се вдава в поезията“). Апологията завършва с категоричното заключение: „Инструментът на българската мисъл е готов. Чака само искусни художници“ (с. 131).

Тезисната част на статията е посветена на духа на българската поезия. За да проследи логиката на бъдещата ѝ еволюция, авторът избира за отправна точка на анализите си нейното състояние непосредствено преди Освобождението. Тогава духът ѝ е завладян от народния идеал за освобождение, а тя е била „могъществен фактор за народното ни разбуждане“. Тясната обвързаност между национални и социални възделения и литературно творчество е най-характерната особеност на литературата от онова време. На съвременен език такава историческа връзка между социална „поръчка“ и литературна продукция бихме нарекли естетически утилитаризъм, а съдържанието, което анонимният автор е вложил в понятието „патриотическа поезия“, изразява именно тази характеристика на предосвобождавателската литература.

С промяната на историческите условия и навлизането в свободен политически живот изискванията пред българската поезия стават други. Пред свободния български гражданин се разтварят хоризонтите на цивилизацията и хуманизма, нравственият му хоризонт се разширява, „преградите на строго националната съсредоточеност и затвореност падат“. Той отправя погледа си към прогресивния дух на европейското общество, към нравите, културата и литературата му, като се поддава на благотворното им влияние. Авторът точно е схванал посоките на действителни социални и духовни процеси у нас след Освобождението и следвайки техните тенденции и вътрешна логика се стреми да приобщи към тях и българската поезия, да я обнови и предпази от инерцията на миналото. „По тая причина — продължава той — чистопатриотическият — (не националният, което е друго нѣщо), отгънък, който obligателно трябваше да носи нашата литература и поезия в онова време (направление логическо и рационално), днес рискува да се покаже малко като несъобразен с духът на времето, ограничен и стѣснителен за таланта“ (с. 132). В този пасаж се натъкваме на твърде важното и съществено разграничение между патриотическа и национална поезия. Времето, когато патриотическата поезия е имала измеренията на националната, когато е била най-актуалната ѝ форма на съществуване, безвъзвратно е отминало. Сега тия два типа поезия повече не бива да бъдат отъждествявани. Като се освобождава от исторически изживяното, новата поезия трябва да потърси нови оригинални форми, но и да остане национална по дух. Еволюцията ѝ в тази посока е свързана с друго важно условие — освобождаване на таланта от предварителни ограничения и изисквания.

Анонимният автор категорично се противопоставя на мнението, според което българската изящна литература може да се нарече такава само ако „остане прикована на чисто патриотическа почва и има за цѣл да третира предмети, способни само да движат патриотическото чувство на масата“. Препоръката му е съвсем ясна: „Нека не спираме полѣта на свободната мисъл на поета, нека не налагаме на вдъхновението посока и граница, нито на нашето умствено движение вид на поръчана и рутинна литература“ (с. 132). Обновяването на българската поезия авторът вижда в няколко тематични посоки — отечеството, свободата, вселената, природата и сърцето. Това са вечни теми в изкуството, но националната ни поезия трябва да ги обогати със собствено звучение, от което ще израсне и нейният дух, а писателят ще се „въскачи на висотата на челоуѣка“. Всичко, което се стреми да отнеме свободата на поета и спира полета на неговото вдъхновение, ще унищожи в зародиш кълновете на едно обновление в поезията. В подкрепа на тия мисли са приведени примери и аналогии от световната литература. Така Боало — казва авторът — уби френската поезия, защото ѝ наложи „педантските правила на лъжекласицизмът“ и едва В. Юго „разби неблагоприятните окови, които препъваха естественото движение на френската поезия“.

За разлика от възрожденския творец, чиито усилия в полето на изящната словесност бяха подчинени главно „на ползу роду“, творецът на новото време има друго художествено самосъзнание. Той вече не се чувства тъй здраво и задължително обвързан с общността, по друг начин гледа на своята творческа индивидуалност — осъзнава собствената си ценност като творещ субект и влиза в динамична опозиция с обществото. Съзнателните акценти върху значимостта на личните изживявания разколебават чувството за пълна родова приобщеност, а свободните и неконтролируеми от колектива форми на интимен живот се оказват далеч по-силни стимули за поетично творчество, отколкото потискането им в съгласие с предишните норми за обществено поведение на твореца. Българският поет започва да открива себе си, като се противопоставя на гравитационната сила на колектива. От този повратен момент нататък се усложнява динамиката на отношенията творец — общество, а преходът от един към друг тип художествено съзнание ясно е засвидетелствуван в статията „Осветление на българската поезия“.

В края на тезисната част авторът разисква въпроса откъде поетът може да черпи вдъхновението си. Близостта до „народното миросъзерцание“ е голямо преимущество за един поет, се казва там, но той може да приеме вдъхновенията си „от другаде, стига те да могат да трогнат струните на сърцето му и на лирата му; той ще ги възпроизведе в прекрасни образи, в нови форми, но пак с оригиналният отпечатък на българската душа“ (с. 132). Приемане на вдъхновение „от другаде“ означава от други поети. Свободата на мисълта и вдъхновението вече става свобода на въздействията и влиянията от различни поети и образци. Зоната на контакта с чужди култури и литератури се разширява, но не във вреда на национално-самобитното начало. Точно обратното — неговото присъствие категорично е подчертано от самия автор. Подобно отношение към чужди образци се забелязва и в практиката на големите световни поети — Байрон, Гьоте, Шилер, Юго, Мюсе. На влиянията отвън в новата ни поезия е погледнато съвсем различно в сравнение с опита на възрожденската епоха — те вече не се смесват с буквалните заимствувания и побългарявания.

Най-същественият момент в тезисната част на статията е обосноваването на прехода от патриотическа поезия към поезия от нов тип. Тематично обновена, новата българска поезия стихийно би се приобщила към общочовешки и универсални проблеми, но препоръките и прогнозите на анонимния

автор внасят необходимите охранителни корекции, за да се запази и развие национално-самобитният елемент в нея. Съдържанието на този преход се изяснява и в смяната на типа творческа личност. Характерологията на новия тип творец не е разработена пълно, а само е загатната чрез примери и аналогии от живота на световните поети. По своя вътрешен облик той притежава много от чертите на романтичния тип творец. Най-близко до него е Юго, а после — Байрон, Гьоте, Шилер и Мюсе. Затова, че обновителят на националната ни поезия е творец, близък до романтичния тип светоусещане, ни говорят и интересите му към „народното миросъзърцание“, и стремежът му да съхрани личната и национална индивидуалност на поезията си при пълна свобода на контактите с чужди литератури и образци, и изразеният акцент върху свободата на мисълта и вдъхновението, както и борбата против всякакви ограничения и външни изисквания спрямо поезията. Смяната на един с друг вид поезия закономерно води до смяна на типа творец, а това предизвиква сериозни промени и в художественото съзнание на епохата.

Историческата част на статията започва с кратък обзор на патриотическата поезия преди Освобождението. Оценките на анонимния автор са конкретизация на идеите, развити преди това в тезисната част. Още в самото начало той формулира принципа на историко-социологическия детерминизъм, който определя хода на разсъжденията му. „Всяка отделна епоха в живота на един народ — започва той — хвърля своята характеристика въз съвременната литература въобще и поезия в частности. Това е закон неизменяем. Най-нагледно това се съглежда у нас“ (с. 132). Обзорът е открит с кратка характеристика на народните песни, съхранили народния дух през вековете. Следват имената на поети, чието творчество ярко изразява патриотическата тенденция в литературата ни. От тази хронологическа редица са изключени любовните песни на Славейков — „скърпени от грьките, плод, принесен от чужда и покварена цивилизация, не имеюща нищо общо с българската простодушна мисъл и чувство“ (с. 132), защото Славейковата поезия е любовна (встрани от патриотическата тенденция) и най-важното — не е българска по дух. В патриотическата поезия, която преди всичко е зов за борба и химн на свободата, първо място заема поезията на Раковски, а след него иде Л. Каравелов, който даде нов гласък на патриотическата литература. Към общото движение — продължава авторът — се прилепи и Христо Ботев, но не се погълна от него. В поезията му се чувства „вече по-общечовечески, по-възвишено — отрицателен възглед: четете: на *Гергьовденъ, Борба и Молитвата*“ (с. 133). От думите на автора можем да заключим, че Ботев в някаква степен е преодолял ограничеността на патриотическата тенденциозност, щом се е домогнал до по-възвишен и общочовешки възглед за борбата. Все пак този възглед е определен и като „отрицателен“, от което долавяме разбирането на автора за борбата въобще. Затова и поезията, която възпява борбата, носи повече негативен заряд, отколкото градивно начало. От такава позиция е оценена като исторически изживян етап цялата патриотическа литература, дори нейният най-висок връх — поезията на Ботев.

Обзорът завършва с поезията на Априлското въстание (1876) и Освободителната война. Тия две събития според автора раждат „една неголяма поезия, която изрази в себе си завещания от дедите ни култ към Руский цар, оплака мъчениците и прослави героите на борбата“ (с. 133). Накрая следва една важна уговорка: „Тук, разбира се, не се касае никак до художествената ѝ страна, на тая патриотическа поезия, която характеризира целий период от нашето народно разбуждане“ (с. 133). Вниманието заслужава изразът „неголяма поезия“, както и смисълът на важната уговорка за художествеността на патриотическата поезия. Очевидно характеристиката „неголяма поезия“

е валидна единствено за поезията, породена от Априлското въстание и Освободителната война, или поне за определена част от нея. В текста не намираме сериозни податки да отнесем тази характеристика към цялата патриотическа поезия до Освобождението, макар че именно тази „неголяма поезия“ е приета за тематичен и хронологически завършек на патриотическата литература. Естествено би било да съществува смислова връзка между частта и цялото, както и различия, които не бива да се пропускат. Ето защо изразът „неголяма поезия“ може да се тълкува поне в два принципно различни аспекта.

Според анонимния автор патриотическата поезия представлява ценност дотолкова, доколкото е изпълнила историческата си мисия. Всякакви отклонения от тази задача са изключени: „Всичко онова, което нямаше прямо или косвено съотношение с нашия идеал, с нашата гореща вяра в бъдещето, нямаше *raison d'être* в литературата, та то и почти не се явяваше“ (с. 131). Към нея изисквания за художественост не се предявяват, което е подчертано и от уговорката (с. 133), затова можем да приемем, че квалификацията „неголяма поезия“ се отнася не към признака художественост (голяма — „неголяма поезия“), а характеризира поезията откъм признака утилитарност (патриотическа — „неголяма поезия“), т. е. нейната стойност се определя от това дали служи „за народното ни разбуждане“. За такова предположение основание ни дава уговорката, която в съгласие с казаното в тезисната част отрежда на художествеността второстепенно място в патриотическата поезия. Появата на израза „неголяма поезия“ може да се обясни и с това, че поезията на Априлското въстание и Освободителната война попада в периферията на патриотическата доктрина и значително се отклонява от главната ѝ идейнотематична посока, явявайки се естествен преход към новата следосвобожденска поезия.

Възможно е изразът „неголяма поезия“ да се тълкува и в друг смисъл, съзвучен с вече актуалния за следосвобожденската поезия стремеж към художественост, който най-ясно е свързан с нейното обновяване. Тогава квалификацията „неголяма поезия“ вероятно изразява незадоволителна оценка от художествената реализация, неуспяла да превъзмogne инерцията на миналия поетически опит. Сега обаче възниква въпросът какъв корпус от творби е имал предвид анонимният автор, назовавайки поезията на Априлското въстание и Освободителната война „неголяма поезия“. От текста на статията това не може да се разбере, но едва ли към този корпус влиза всичко, създадено във връзка с двете големи исторически събития. Очевидно за уточняване на понятието „неголяма поезия“ с всичките му възможни значения са нужни допълнителни историко-литературни проучвания.

С Освобождението, продължава неизвестният автор, настъпва период на умствен и социален прогрес. Ето защо патриотическата поезия вече не може да удовлетвори потребностите на нашата душа, „проистекли от цял ред нравствени и социални преврати.“ (с. 133). Настъпва времето на градивната дейтелност, на позитивните ценности, защото в българина вече се събужда „човекът с всичката сила на широките си стремления“ (с. 133). Всичко онова, което подхранваше почвата за патриотическа поезия, вече е минало. Просторът на „емиграционната литература“ вече е тесен за свободния български гражданин — казва авторът, въвеждайки един географски и тематично фиксиран синоним за патриотическа литература. Политическото шарлатанство и партизанските сблъсквания създават добра почва за нея и след Освобождението — „защото *днес* патриотическата поезия не може да бъде освен политическа или сатирическа“ (с. 133); но не в тия форми авторът вижда обновяването, защото една поезия, „която се храни само с съвременните страсти и с умраза против пошлостта и шарлатанството, не отива надалече“ (с. 133).

Българската поезия ще се извиси, когато потърси нови идеали и се проникне от патоса на утвърдението, а вдъхновението на поета се пречисти от недостойни чувства: „За истинската, вечната поезия са нужни светлобистрите струи на кристалната Ипокрена“² (с. 133). Смисълът на изрече-та е метонимично завоалиран, но това не пречи да открием в него една от основните програмни насоки на новата поезия — чистото и непомрачено от нищо вдъхновение на поета.

Неизвестният автор вижда обновяването на следосвобожденската поезия главно в стремежа ѝ към художественост и съхранение на националния дух. Вниманието му е привлечено и от особеностите на езика като материал за поезия („Може той още да се искастри, да се огъвка, исчисти, облагороди. . .“ — с. 131), за да се превърне тя в естетически пълноценно творчество. Преодоляването съпротивата на материала (езиков и тематичен) трябва да бъде основна задача на художника на новото време, чието осъществяване предполага и нов тип творческа личност. Поантата в заключителната част на статията ясно изразява това: „Едничкото нещо, от което даровитият писател трябва да се плаши, е не че предметът му може да не угоди на някой-си, а че може лошо да е изложен“ (с. 133). От размислите си за поезията авторът не създава нова теория, а само изказва едно мнение, което повтаря известната истина, че „та-лантът трябва да се остави свободно да се развива“ (с. 133).

Всеки възглед за художествеността в литературата има конкретно-исторически измерения и е един от най-важните фактори за формиране на естетическото самосъзнание на дадена епоха. В статията „Осветление на българската поезия“ програмните насоки за развитие на поезията и разбиранията за нейната художественост се свеждат до няколко основни момента: първо, тематично обновяване и разширяване на идейния диапазон на поезията („нови мотиви и задачи“), като се съхрани националният ѝ дух и се утвърдят нови позитивни идеали; второ, в своята дейност поетът трябва да бъде освободен от груби утилитарни изисквания, за да следва неограничавания от нищо полет на своето вдъхновение; трето, пред него като художник на новото време стои принципно нова естетическа задача — овладяване на по-съвършена поетическа техника и създаване на поезия с нови, по-широки духовни хоризонти. Очевидно е взаимното проникване между трите момента, които само условно разграничихме. В тази естетическа платформа не бива да търсим корените на някакъв естетизъм и елитарни възгледи за изкуството, защото основните ѝ положения следват естествените потребности на културно-историческото ни развитие след Освобождението и трасират пътя на актуални промени в духа на поезията. Като литературен манифест статията е преди всичко документ за художественото и естетическо осъзнаване на диалектиката на миналото, настоящето и бъдещето. Изложените идеи кореспондират непринудено с духа на следващите десетилетия, което потвърждава точността на прогностичния момент в нея. Всички тия особености сякаш да бъдат по-лесно забележими и достъпни за литературния историк, ако беше налице персонално адресиран контекст, доизясняващ произхода и съдържанието им. Ето защо проблемът за анонимността на автора, скрит зад инициалите „Г. З-ч“, настоятелно изисква своето решение.

² Според митологията Ипокрена е източник на вдъхновението и оше река на вдъхновение, в която се къпят музите. (Вж. Мифы народов мира. Т. I. М., 1980, с. 305; Т. II. М., 1982, с. 375.)

Един от най-трудните проблеми в текстологията е установяването на авторство или т. нар. атрибуция. Като обобщава опита на различни поколения учени в тази област, съвременната текстология препоръчва да се съчетават три вида доказателства: документално-биографични, езиково-стилистични и идейни (идеологически).³ При взаимното допълване между различните методи на изследване достоверността на изводите е значително подсигурана от възможни грешки и субективни заблуди.

Най-убедителен, а често и свършено безспорен, е документалният анализ. Вишш критерий за атрибуционна истина обаче се явява не документът, а неговият исторически и филологически анализ, който установява авторитетността на намерените документи и правилно тълкува тяхното съдържание. Естествено документалните данни са най-авторитетните и най-надеждните източници на атрибуция, но от това не следва, че отсъствието им изключва достоверна атрибуция.⁴

Значителни резултати в областта на езиково-стилистичната атрибуция, както и разработката на редица нейни теоретични и практически положения намираме в трудовете на В. В. Виноградов.⁵ Изследователите, които предпочитат този метод, са привлечени от възможността за атрибуиране със средствата на стилистичното изучаване на свойствените само на даден автор езиково-стилистични признаци. Те обаче се натъкват често на явлениято „стилистична мимикрия“ — влиянието на големите писатели върху събратята по перо, което допълнително усложнява задачата им и поставя под известно съмнение резултатите от изследването. До големи заблуждения понякога води избирателно-стилистичният метод на атрибуция, тъй като често се прилага некоректно. Той трябва да се опира на задълбочено познаване на стила на предполагаемия автор, на ония неговии елементи, които изразяват съществени качества на авторската индивидуалност.⁶ Най-сложното и трудното в този метод на атрибуция е постигането на исторически оправдано, стилистично насочено и филологически целесъобразно приложение на принципа на избирателността при анализа на характерните речеве похвати на индивидуалния стил.⁷

Анализът на стила непосредствено се слива с идейния анализ, защото към това ни води езиковият материал, от който се оформят идеите на автора. Сама по себе си идейната атрибуция рядко бива достатъчно убедителна, ако не се подкрепи с други съображения.⁸ При критическите произведения, какъвто е случаят със статията „Осветление на българската поезия“, трябва да се отчита и идейната ориентация на списанието. Често идейната атрибуция попада на несигурна почва, когато е обладана от съблазнителния стремеж да докаже авторството на по-значителен творец. Рисковано е обаче да отидем и в другата крайност. Разбира се, дори от горчивия опит на текстолозите не бива да се извеждат неизменни правила, защото атрибуцията по принцип не търпи никакви абсолютизации.

Списание „Зора“ (1885), в което излиза интересувашата ни анонимна статия, се държи далеч от актуалния политически живот. То има изразена литературно-художествена ориентация, поради което не се радва на особена популяр-

³ С. А. Рейсер. Основы текстологии. Л., 1978, с. 84.

⁴ Вопросы текстологии, М., 1960, 49—50.

⁵ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959; Проблема авторства и теория стилей. М., 1961 и пр.

⁶ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 204.

⁷ В. В. Виноградов. Лингвистические основы научной критики текста. — Вопросы языкознания, 1958, № 2, с. 21.

⁸ С. А. Рейсер. Основы текстологии. Л., 1978, с. 90.

ност и влияние сред тогавашното пловдивско общество. Като първо у нас чисто литературно издание, то има преди всичко значителна историко-литературна стойност, а немалък принос за това има статията на неизвестния „Г. 3-ч“⁹. Напълно убедително звучи високата оценка на Милена Цанева⁹ за качествата му и съвсем справедливо тя си задава въпроса дали тази статия е негова единствена литературна проява. За съжаление проучванията на инициалите не доведоха до нещо съществено.

Интересна и плодотворна идея предлага И. Тодоров¹⁰, която за случая се оказва твърде полезна. Той обосновава връзката между книжовния език и текстологичните проучвания, включително и атрибуцията. Практическият извод от тази идея е, че изследванията по история на книжовния език могат да ни ориентират доста точно към координатите на търсения анонимен автор, ако сравним внимателно книжовноезиковите и правописни особености на статията „Осветление на българската поезия“ със същите особености в езика на предполагаеми автори от 80-те години. Известно е, че през това десетилетие у нас си оспорват правата няколко книжовноезикови школи¹¹ с различно влияние сред интелигенцията, писателите и публицистите. По това време не съществува единен правопис и всеки по-известен книжовник или писател се придържа към свой собствен книжовноезиков модел.¹² Не правят изключение от тази практика и редакторите на „Зора“ Вазов и Величков. Като редактор на в. „Народний глас“, на списанията „Наука“ и „Зора“, Вазов се е отнасял с разбиране към индивидуалния правопис на своите сътрудници и не е налагал собствените си възгледи по този въпрос от позицията на редакторското право, тъй като е имал „високото съзнание за непълната установеност на книжовния ни език и е предоставял на времето и на колективната книжовна практика да подбере и утвърди една или друга форма“¹³. Този принцип на Вазовата книжовноезикова политика спрямо сътрудниците ни дава възможност да използваме един сравнително точен критерий за проверка на предполагаемите автори на статията.

Съвсем уместно би било в случая да се съобразим и с формулирания от Б. Томашевски¹⁴ „принцип на разпределението“, според който авторът на анонимния материал в едно списание трябва да се потърси сред всички негови сътрудници. През краткото си съществуване „Зора“ привлича малко сътрудници. Наред с редакторите Вазов и Величков на страниците на списанието публикуват свои работи С. Вацов, д-р Иван Драгомиров, Й. А. Ворачек и Христо Каратанасов. Към този списък на предполагаеми автори ще прибавим и имената на приятели, съидейници и близки на двамата редактори, които не са се появявали на страниците на „Зора“, но с които те са поддържали известни отношения. Това са д-р Кръстев, Петко Славейков, Иван Говедаров, Д. К. Попов, Стоян Михайловски и Захари Стоянов. Съображенията ни да увеличим броя на възможните автори произтичат от обстоятелството, че сътрудниците на „Зора“ са малко на брой и като имена повечето от тях не са първостепенни фигури в литературния живот на 80-те години, а статията на Г. 3-ч по своя стил и идеи предполага автор от по-голяма величина. С разширяването на списъка принципът на разпределението не е пренебрегнат, а само е конкретизиран според културните и литературни условия на десетилетието.

⁹ М. Цанева. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 162.

¹⁰ И. Тодоров. История текста и история литературного языка. — В: сб. Текстология славянских литератур. Л., 1973, с. 210.

¹¹ Р. Русинов. Учебник по история на новобългарския книжовен език. С., 1980; Художествената литература и книжовният език. С., 1983; История на българския правопис. С., 1981.

¹² Р. Русинов. Учебник по история... с. 215.

¹³ Р. Русинов. Художествената литература... с. 117.

¹⁴ Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерки текстологии. М., 1959, с. 198.

Съвсем ясно е, че д-р Иван Драгомиров и Й. А. Ворачек нямат нищо общо с търсения от нас автор. Естеството на публикуваните от тях работи в „Зора“ подкрепя това наше убеждение. По същите причини изключваме и поета Христо Каратанасов, към когото редакторите са проявили известна симпатия.¹⁵ Като евентуален автор отпада и Петко Славейков, защото между него и редакторите (главно Вазов) съществуват враждебни настроения, а в статията любовната му поезия е характеризирана като слаба и непълноценна. Иван Говедаров пък е близък приятел и съидейник на Вазов и Величков¹⁶, но в писмата, разменени между него и двамата редактори, не откриваме аргументи в полза на неговото авторство и въобще данни за някакви връзки с издаването и списването на „Зора“. Ще добавим, че неговият архив все още не е проучен и издаден, което може да крие известни изненади.

Д. К. Попов, Ст. Михайловски и З. Стоянов също отпадат като предполагаеми автори главно поради съществени различия между правописните принципи, които отстояват, и книжовноезиковите особености на анонимната статия. Във фейлетоните на Д.К. Попов¹⁷ — от началото на 80-те години забелязваме следните важни книжовноезикови различия в сравнение с анонимната статия — меки окончания за 1 л. ед. число и 3 л. мн. число сегашно време на някои глаголи от I-во и II-ро спрежение (в статията — само твърди глаголни окончания); употреба на енклитични местоимения „мя“, „тя“, „ся“ (в статията — „ме“, „те“, „се“). Стоян Михайловски също е привърженик на споменатите меки глаголни окончания и ги отбелязва с йотуван юс.¹⁸ По същото време З. Стоянов враждува с Вазов и политически, и на литературното поле, а правописните принципи, които е възприел в книжовната си практика, го отдалечават от авторството на анонимната статия, тъй като и той е последователен привърженик на меките глаголни окончания и употребява енклитични местоимения „ма“, „та“, „са“.¹⁹

По-иначе стоят нещата с авторството на С. Вацов и д-р Кръстев. Според Величко Вълчев статията би могла да се припише на С. Вацов поради това, че Вазов отказал да отпечата в списанието любовните му стихотворения. В подкрепа на това предположение той казва, че могат „да се приведат някои пасажии от статията“²⁰ — нищо повече. Намираме, че изказаните догадки не са достатъчно добре мотивирани. Писмото, с което Вазов съобщава на С. Вацов, че няма да отпечата любовните му стихотворения²¹, носи дата 25 април 1885 г., а кн. 3 на „Зора“, където е отпечатана статията на Г. 3-ч, излиза на 1 май същата година. Вижда се, че между писмото и кн. 3 има разлика от около пет дни. Да се вгледаме още веднъж в писмото, където е казано: „Втората книжка от „Зора“ излезе май бледа, но III книжка мислим по да Ви се хареса.“; и още — „В III кн. от „Зора“ споменуваме само за Миличевича в отдела, в който туряме и книжовните Ви известия.“ Както се вижда, Вазов съобщава на своя приятел каква ще бъде кн. 3 и приблизително как ще изглежда, като споменава за някои публикации. Ако в тази книжка е било предвидено да се отпечата статия на С. Вацов, логично би било Вазов да му съобщи за това в писмото си, но такова нещо там няма. Вазов му съобщава съвсем друго: „Твоите стихотворения не

¹⁵ Повече за личността на Хр. Каратанасов вж. у: М. Цанева. Вазови псевдоними ли са подписите Христо Каратанасов и П-в? — Език и литература, 1959, кн. 3.

¹⁶ М. Цанева. Въпроси около литературнопублицистичното наследство на Иван Вазов. — Литературна мисъл, 1962, кн. 1, с. 76.

¹⁷ Правос (Д. К. Попов). Фейлетони. Пловдив, 1886.

¹⁸ Р. Русinov. Учебник по история. . . , с. 226.

¹⁹ Р. Русinov. Учебник по история. . . , с. 225.

²⁰ В. Вълчев. Иван Вазов — жизнен и творчески път. С., 1968, с. 238.

²¹ И. Вазов. Събрани съчинения. Т. XXI. Писма 1872—1908. С., 1979, 53—54. Оттук нататък това последно издание на Вазовите съчинения ще отбелязваме съкратено в текста (ИВСС), като посочваме номера на тома и страницата.

ще да се турят, защото са л ю б о в н и , а „Тумрук“ при всичко, че страшно съм разсърден на сърбите, ще бъде обнародван, ако ти не бъдеш така любезен да ни пратиш някои от по-добрите му новели (на Миличевич) в „Междудневница“, макар че били и по-дължки.“ Преводът от Миличевич излиза едва в кн. 5 на списанието. Приведените откъси от писмото на Вазов и съставката на датите са аргументи, които отхвърлят авторството на С. Вацов.

Не е убедително и предположението, което В. Вълчев изказва на същото място в своя труд, че д-р К. Кръстев би могъл да бъде автор на анонимната статия. Доводите му се свеждат до това, че още през ноември 1884 г. д-р Кръстев установява писмена връзка с Вазов и изпраща материали за сп. „Наука“, където Вазов е редактор. В полза на д-р Кръстевото авторство според В. Вълчев „може да се изтъкне сериозният поглед върху новата българска литература, смелите възгледи“. Нека обаче не забравяме, че по това време д-р Кръстев е студент в Германия (до 1888) и все още е твърде далеч от онази наша представа за него, изградена от дейността му през 90-те години и след това. На Вазовите издания в Пловдив той сътрудничи главно с преводи — Вазовото писмо до него от 10 ноември 1884 г. ясно сочи това (ИБСС, т. XXI, с. 51). Когато народният поет редактира „Зора“, младият студент и бъдещ доктор по философия все още не се занимава с проблемите на българската литература, независимо дали е имал или не е имал намерение за това, защото живее в друга културна и литературна среда и е далеч от актуалните проблеми на литературния живот у нас.

От всички предполагаеми автори остават редакторите Вазов и Величков, но проверката за тях е далеч по-сложна и трудна. С резерви приемаме документалния характер на бележката под линия в края на статията, подписана с буквите „Б. Р.“ — бележка на редакцията (респ. на редакторите). Ето какво гласи тя: „Като приемаме много от хубавите мисли, изложени в статията на уважаемый автор, дължни сме да забележим, че периодът на патриотическите въсторги не може да се счита за изминал още, преди да сме постигнали народний си идеал — пълното си освобождение и обединение. Б. Р.“ (с. 133). Без каквото и да е предварителен анализ на текста, възниква съвсем очевидното на пръв поглед заключение, че между редакторите и Г. 3-ч съществува принципно различие по отношение на някои пасажки от статията, от което следва, че Вазов и Величков не са нейни автори и нямат нищо общо с личността на Г. 3-ч. Поради това заключения двамата са изключвани досега като възможни автори. В следващата са необходими някои пояснения.

Редакционната бележка само условно може да бъде приета за документален източник, тъй като тя не свидетелства п р я к о н и т о за авторството на някоя конкретна личност, нито пък к а т е г о р и ч н о отхвърля нечие авторство. Тя е само условие да се направи едно от възможните логически заключения (но не единственото) за авторството на двамата редактори. Затова ще проверим внимателно нейния текст, като го сравним с пасажки от статията.

Бележката на редакторите се появява по повод оценката на Г. 3-ч за известни творби на предосвободенската поезия — „Песнята „От де да начена, о любезна моя“, е неспособна освен да разсмее, както е безсилен и войнствен марш „Стани, стани юнак балканский“ да произведе прежний патриотически въсторг“ (с. 133). В отговор редакторите казват, че периодът на „патриотическите въсторги“ още не е изминал, защото не сме постигнали „народний си идеал“, но този факт не е пренебрегнат и от Г. 3-ч. В началото на статията (с. 131) той заявява: „За щастие, това нетърпимо иго, което не ни даваше въздух да дишаме, . . . *престана да тежи вече поне въз по-голямата част от отечеството ни.* . . .“ (курс. м. — Г. Б.). Освен това никъде в статията не е казано изрично, че е минало времето на „патриотическите въсторги“. Точно обратно

то — темите за отечеството и свободата, които Г. 3-ч препоръчва на вниманието на поетите (с. 132), говорят, че той държи на присъствието на тази проблематика в новата поезия. Неговата статия обаче се старае да докаже, че за тези възторзи новата българска поезия трябва да потърси и нови художествени форми, съответстващи на духа на времето и на законите на поетическото изкуство.²² Това е и основната му теза. Трудно е да предположим, че е налице някакво разминаване; че редакторите не са разбрали правилно замисъла на Г. 3-ч; че неговите идеи са предизвикали принципното им възражение, поради което се е появила и бележката под линия. Подобни предположения се опровергават от самата бележка, където е изразено съгласие с „много от хубавите мисли, изложени в статията на уважаемия автор“. Тук именно те изразяват съгласието си с основната теза на статията, с което пък се разкрива вътрешната противоречивост на тяхната бележка. Зад видимото на пръв поглед несъгласие се крие действително одобрение и принципно единомислие. Затова на редакторската бележка можем да гледаме по-скоро като допълнение и коментар към текста на статията, отколкото като на нейно принципно опровержение. Тя може би се опитва да смекчи естетическия радикализъм на анонимния автор, което редакторите са счели за необходимо по известни само на тях съображения. Сега обаче възниква напълно естественият въпрос какви причини са наложили това мнимо несъгласие с Г. 3-ч; защо е било нужно да прикриват истинското си мнение при това така, че то все пак да не остане неразбрано. Накратко — каква е целта на бележката?

Убедени сме, че отговорът на този въпрос има много и сложни причинни разклонения, че причината не е единствена. Атмосферата около подготовката и осъществяването на Съединението може да обясни донякъде мотивите за появата на редакторската бележка, а те се изразяват главно в това, че Вазов и Величков са били длъжни да се съобразяват с изискванията на историческия момент и конкретните политически условия в тогавашна Източна Румелия. Тяхната бележка към статията на Г. 3-ч вероятно е трябвало да бъде щит срещу възможни нападки на политически и литературни противници, че не споделят общия патриотичен възторг на населението, че са далеч от актуалните проблеми на времето и допускат в списанието си подобни статии.

Друго предложение. Известно е, че критическият отдел на сп. „Зора“ не е имал сътрудници. В цитираното вече писмо до Спас Вацов Вазов се оплаква именно от това (ИВСС, т. XXI, с. 53—54). Ето защо почти всички критически материали са били дело на двамата редактори. Напълно възможно е с бележката след статията на Г. 3-ч те да са искали да скрият както липсата на сътрудници, така и едно авторство, в което може би и самите имат пръст. Възможни са още твърде много и с различна степен на вероятност предположения, но независимо от това за нас е важно, че бележката след статията не е в състояние да отхвърли категорично авторството им. Разбира се, възможността те да са автори на статията трябва да се потвърди по други пътища и с други средства.

При всеки опит за разграничение между Вазов и Величков изследователите са се натъквали на непреодолими трудности, тъй като в пловдивския период на тяхното сътрудничество и приятелство те са твърде близки по литературно-естетически и политически възгледи, по език и стил.²³ Като редактори на „Народний глас“, „Наука“ и „Зора“, тяхното сътрудничество е било толкова тясно и всеобхватно, че понякога се е случвало единият да започне някаква работа,

²² Подобно изказване има и Ив. Вазов за значението на Д. Войниковите драми преди и след Освобождението. Вж. Г. Д и м о в. Литературна критика и литературен процес. С., 1979, 21—25.

²³ М. Цанева. Въпроси около литературно-публицистичното наследство на И. Вазов. — Литературна мисъл, 1962, кн. 1, 93—94.

а другият да я дописва. Неслучайно З. Стоянов афористично се е изказал за тях, че те са две души в едно тяло и две тела с една душа. Забелязано е дори известно сходство в почерците на двамата²⁴. По отношение на книжно-езиковите и правописните принципи между тях също има пълно единомислие. В тази област Вазов е бил авторитетът и под негово влияние Величков възприема много от особеностите на Дриновата школа, които не са се срещали в книжовната му практика преди Освобождението²⁵. И още една важна особеност — добре известно е, че Вазов твърде дълго време си служи с характерните за сопотския говор твърди глаголни окончания, а сред известните по това време поети и писатели само К. Величков следва примера му²⁶.

Статията „Осветление на българската поезия“ заедно с редакторската бележка е напълно сходна по своите правописни особености с книжно-езиковия модел на Вазов и Величков. Еднаквостта на нейния правопис и правописа на двамата писатели се изразява в следните основни положения: 1) твърди глаголни окончания за 1 л. ед. число и 3 л. мн. число сегашно време при някои глаголи от I-во и II-ро спрежение; енклитични местоимения „ме“, „те“, „се“; 3) членна форма на прилагателните имена от м. род ед. число — „-ий“; 4) членуване на съществителните от м. и ж. род в мн. число и прилагателните от трите рода пак в мн. число с членна форма „-тъ“; 5) окончание за мн. число „-и“ при съществителните от м. род и за причастията на „-л“; 6) изговор на съчетанията „ър/ръ“ и „ъл/лъ“. Стилистичните особености на статията също показват видима близост със стила на Вазов и Величков, но, общо погледнато, са по-близки до Вазовия стил (той е по-добре изучен). Характерни черти на Вазовия синтаксис откриваме и в изречението на Г. 3-ч: широка употреба на обособени части; употреба на сегашни деятелни причастия в служба на обикновени и обособени определения; натрупване на емоционално оцветени еднородни части, чрез които сложното изречение придобива периодичен строеж²⁷. Синтактичните периоди са характерни и за изречението на К. Величков²⁸, с което той също се доближава до Г. 3-ч.

Макар че се забелязват известни стилистични различия между Вазов и Величков по отношение на Г. 3-ч, трудно можем да направим категоричен извод в полза на един от двамата, защото посочените различителни белези не са достатъчни за една достоверна стилистична индивидуализация. Повече възможности за разграничаване ще ни дадат някои сравнителни наблюдения върху лексиката. За разлика от Величков, Вазов използва много повече народни и диалектни думи, архаизми, неологизми и русизми, докато у Величков през 80-те години преобладават повече чужди думи от неруски произход, езикът му е по-книжен²⁹. Тези стилови различия в областта на лексиката, които изследователите вече са забелязали, ни дават известни надежди, че разграничаването между двамата не е невъзможно.

В началото ще отделим общите за двамата лексикални средства, които се срещат и в статията на Г. 3-ч. Твърде много в тази посока ни помогна статията на Емилия Пернишка, в която се разглеждат синонимите в езика на Вазов и връзката им с лексиката на книжовния език от 80-те и 90-те години на миналия

²⁴ К. Величков. Литературен архив. Т. VII. С., 1979, с. 69. Съставителство и коментар В. Вълчев.

²⁵ Р. Русинов. Учебник по история... С., 1980, 219—226.

²⁶ Р. Русинов. Художествената литература... С., 1983, 120—122.

²⁷ За Вазовия синтаксис вж. Л. Андрейчин. Ив. Вазов и българският език. — В: Език и стил на българските писатели. С., 1962, 131—133; Р. Русинов. Учебник по история... 220—221; Художествената литература... с. 125.

²⁸ Ст. П. Василев. Строежи на родната реч. С., 1959, с. 32.

²⁹ Пак там, с. 30.

век³⁰. Авторката е посочила такива синонимични думи, които се употребяват и от Вазов, и от други автори от онова време (имената им са посочени). Това ѝ дава основание да ги счита за синоними и в книжовния език, и в художествения стил на епохата³¹. Думите „пища“ (храна), „миросъзерцание“, „възгляд“, „въз“ (вместо върху) и изрази с „вдава се в...“ (вдава се в нещо) са засвидетелствувани и у Вазов и Величков, и у Г. 3-ч. В статията се среща диалектната форма на показателните местоимения „тие“ и „оние“ вместо *тия* и *ония*. Във Вазовия език от 80-те години, пък и дълго след това същите диалектни форми са почти единствено употребяваните³². Те се срещат и в сп. „Зора“ — в художествените и в критическите му работи, но във Величковите работи там те също се срещат, макар и твърде рядко. Напълно възможно е тези диалектни форми да са плод на Вазова намеса, но тъй като ги откриваме и у Величков, приемаме ги за обща лексика.

На обща лексика се натъкваме и при едно сравнение. В писмо до К. Иречек от 24 април 1885 г. Вазов, излагайки задачите на сп. „Зора“, заявява: „Само така мислим, че „Зора“ може да има своя *raison d'être*“ (ИВСС, т. XXI, с. 52—53). Същия френски израз откриваме и в статията на Г. 3-ч (с. 131). Не без значение е малката разлика между датите на писмото и статията (24 април — 1 май 1885 г.), но напълно възможно е и Величков да е прибягнал до този общоизвестен френски израз, затова приемаме, че неговата употреба е еднакво вероятна и за двамата.

Известно е, че Вазов и Величков високо са ценели творчеството на Виктор Юго. Ако сравним определения на двамата към името на френския поет с определениято, което му дава Г. 3-ч в статията си, ще имаме подходяща и сравнително точна база за откриване на стилистични прилики и разлики както между двамата редактори, така и между всеки един от тях по отношение на Г. 3-ч. Сравнението има още едно предимство — статиите, от които вземаме определенията, са публикувани в относително кратък период от време (от 1 април до 1 юни 1885 г.). Ето откъде черпим тези определения (думи и изрази) към името на Виктор Юго: Г. 3-ч — „Осветление на българската поезия“, сп. „Зора“, кн. 3, с. 132, 1 май 1885 г.; В а з о в — „Виктор Юго“ (статия по случай смъртта му — 9 май 1885 г.), сп. „Зора“, кн. 4, с. 186—187, 1 юни 1885 г.; В е л и ч к о в — „Виктор Юго“ (литературен етюд), сп. „Зора“, кн. 2, с. 65—76, 1 април 1885 г. и кн. 3, с. 116—120, 1 май 1885 г.; В а з о в и В е л и ч к о в (dubia)³³ — „Смъртта на великият французки поет“ (уводна статия), в. „Народний глас“, бр. 530, г. VII, 18 май 1885 г. А ето и определенията на тримата автори: Г. 3-ч — „могущий гений на В. Юго“ (с. 132); В а з о в — „най-великий гений на деветнайсетий век“ (с. 187), „генийт му...“ (с. 186—два пъти), „тялото на великий мъртвец“ (с. 187); В е л и ч к о в — „два свои общечеловечески гения“ (отнася се за Волтер и Юго — с. 66), „всемогуц господар“ (с. 66), „поразителний гений“ (с. 66 — на много места още се срещат различни съчетания с думата „гений“), „колос“ (с. 66), „неговото място е при най-величайшите поети“ (с. 66), „велик поет“ (с. 68), „великодушний поет“ (с. 117); В а з о в и В е л и ч к о в (dubia) — „могущий гений на великий французки патриот“ (с. 1), „единствен гений“ (с. 1), „високо хуманна натура“ (с. 1), „почивший гений“ (с. 1), „възможност да прояви геният си“ (с. 1). От сравнението между

³⁰ Ем. Пернишка. Синонимиката в белетристиката на Ив. Вазов — отражение на взаимоотношенията в лексикално-семантичната система на книжовния език и на лексикалното строителство през 80-те—90-те години на XIX в. — В: Въпроси на структурата на съвременния български език. С., 1975, 131—178.

³¹ Ем. Пернишка. Цит. същ., с. 132.

³² Р. Русинов. Художествената литература..., с. 124; ИВСС, т. XXII, с. 438.

³³ Редакторите М. Чанева и И. Тодоров приемат тази статия за дубилна, т. е. вероятна автори са и Вазов, и Величков. По-подробно вж. ИВСС, т. XIX, с. 637.

тримата автори се вижда, че най-чести са съчетанията с думата „гений“ и че и тримата се движат в една и съща суперлативна оценъчна доминанта. Лексикалната и фразеологичната близост на определенията е съвсем явна, но все пак изразът „могущият гений“, употребен от Г. 3-ч, се среща единствено в дубиалната статия, затова и резултатите от сравнениято клонят към подобен извод.

Съществуват обаче някои типично Вазови фонетични и лексикални особености, които не се срещат в езика на Величков, но които откриваме в статията на Г. 3-ч. Поради своята устойчивост за известен период тези константи в езика на народния поет до известна степен наклонят везите в полза на неговото авторство. През 80-те години в творчеството на Вазов се среща изпадане на звука „б“ в групите „бв“, „зв“, „вз“, „вс“ (ИВСС, т. XXII, с. 438). На същата фонетична особеност попаднахме в статията — срв. формата „*грабайте*“ (с. 133 горе). Такова звуково съчетание се среща и в известния стих от одата „Опълченците на Шипка“ — „Грабайте телата!“ — някой си изкряска“ (ИВСС, т. II, с. 100). Разграничителни между Вазов и Величков са думите „ощущение“ и „възрение“, които народният поет много по-често употребява (вж. статията на Е. Пернишка). При Г. 3-ч забелязваме изрза „животрепещуше изображение“ (с. 132 долу), а в кн. 6 на „Зора“ (с. 288) Вазов употребява близкия израз „трепещущи въпроси“ (ИВСС, т. XIX, с. 547.). Думата „трепещущи“ се среща в различни варианти и съчетания и в по-късните му статии — срв. „една трепещуща драма на живота“ (ИВСС, т. XX, с. 247).

Като редактор на „Зора“ в езика на Вазов забелязваме присъствието на дублетите „особен“/„особит“. В критическите рубрики на списанието той по-често използва остарялата форма „особит“, а в статията на Г. 3-ч срещаме изрза „създание на особити обстоятелства“ (с. 133). В известното вече писмо на Вазов до С. Вацов (ще припомним отново за малката разлика в датите на писмото и статията — 25 април — 1 май 1885 г.) също се натъкваме на формата „особито“ (ИВСС, т. XXI, с. 53—54.). За отбелязване е, че в публикациите на Величков в „Зора“ форми на думата „особит“ не се срещат, а у Вазов такива форми са налице и по-късно — работите му в сп. „Денница“, отдел „Критика и библиография“ (ИВСС, т. XX, с. 92.). Стилистичната константа „особен“/„особит“ е важен разграничителен белег в полза на Вазовото авторство.

Документалният, езиково-стилистичният и идейният аспект на атрибуцията могат по-лесно да се разграничат теоретично, отколкото практически. Помежду им винаги съществува преливане и взаимно допълване. Идейните доказателства, на които ще се спрем, имат и езиковостилистичен аспект, както и известна документално-биографична стойност. В значителна степен те подкрепят Вазовото авторство, но има и такива, които не изключват авторството на Величков. Наистина, те са далеч по-малко, затова ще започнем с тях.

В предговора³⁴ към своята Христоматия (1884) Вазов и Величков дават първите оценки за наши възрожденски творци и за автори, които още са били живи. Макар и в по-малък обем, в статията на Г. 3-ч е направено същото, затова сравнението възниква съвсем естествено. Да видим как е характеризана в предговора любовната поезия на Петко Славейков: „Повечето от ранните му стихотворения са любовни песни, по подражание на гръцките, и не представляват литературна стойност. . .“ (ИВСС, т. XIX, с. 483), а ето как в статията на Г. 3-ч: „Като оставим любовните песни на Славейкова, скърпени от гръцките, плод принесен от чужда и покварена цивилизация, не имеюща нищо общо с българската простодушна мисъл и чувство. . .“ (с. 132). Налице е напълно еднаква оценка и видима лексикално-стилистична близост. Подобна идейна и стилистична близост между предговора и статията откри-

³⁴ Предговорът е приет за дубиален. Вж. ИВСС, т. XIX, 653—654.

ваме при характеристиката на Раковски като първи бард на патриотическата поезия, при Л. Каравелов като продължител на патриотическата тенденция в литературата и при Христо Ботев като неин най-висок връх.

Достойнствата на българския език са предизвиквали траен интерес у Вазов. Страстно и вдъхновено той е защищавал родния ни език от нападите на чужденците, посветил му е стихотворения, в които го възхвалява, а в отделни статии е размишлявал върху качествата му като градиво на българската стихотворна реч, съветвал е младите поети да използват и разработват богатствата му. Мислите, които народният поет развива в статите си „Нашият поетичен език — бежливи бележки“ (ИВСС, т. XX, с. 475—477) и „Българският език под чука на нашите поети“ (ИВСС, т. XX, с. 202—210), кореспондират директно с онзи пасаж от статията на Г. 3-ч, който нарекохме апология на българския език и литература (с. 131). Освен общите възгледи, на места откриваме почти еднакви изрази, което говори за очевидна стилова близост между Вазов и Г. 3-ч (в първата статия вж. с. 477, а във втората — с. 202). Като потвърждение на казаното нека сравним бележката към известното Вазово стихотворение „Българският език“ (Пловдив, февруари 1883 г.), която изяснява повода за написването му, с един пасаж от апологията на Г. 3-ч. Ето бележката към стихотворението: „Написано в ответ на единогодушните почти тогава твърдения за грубост и немусикалност на нашия език, твърдения, давани от чужденците, които пишеха за нова България, в това число и русите. В хармония с тях повтаряха това и самите българи!“ (ИВСС, т. II, с. 155.), а ето и пасажа от статията: „Това трябва да го признаем ние първи и да престанем да бъдем глупаво ехо на чужденците, които от време на време, ако благоволят да хвърлят милостив поглед въз нас, то е, за да проговорат сентенциозно: „българският език собствено не е език, а едно обезобразено славянско наречие“; „българската литература собствено не съществува още, тя е в зародишът си“. Тая нелепост ни се пее от половина век на сам и ни, по свойственото си самоунижение, и словесно; и печатно повтаряме в хор: да, да!“ (с. 131). Извън съмнение остава смислово-стилистичната близост на двете изказвания, които представят Вазов и Г. 3-ч като защитници на българския език.

Пряка връзка с основната идейна насока в статията на Г. 3-ч има Вазовата критическа студия „Христо Ботев“ (сп. „Денница“, г. II, 1891, кн. 6, 7—8, 10.). Публикувана шест години по-късно от статията, тя не само развива същите идеи, но ги разширява и задълбочава до един цялостно обоснован възглед за патриотическата поезия. Отделен въпрос е каква историко-литературна стойност³⁵ има подобно разбиране за патриотическата поезия, но няма как да не забележим, че отделни пасажи от Вазовата студия (ИВСС, т. XX, с. 9—53.) са близки и идейно, и стилово-езиково със статията на Г. 3-ч. Известно недоумение предизвиква у нас фактът, че досега студията не е използвана като възможен ключ към анонимността на Г. 3-ч.

Патриотическата литература и поезия са контекстът, в който Вазов поставя делото и творчеството на Ботев, за да го изследва критически и да го осмисли като национална ценност. За народния поет Ботев е едновременно продължение и връх на патриотическата поезия, който в известни граници се отклонява и преодолява ограничеността на патриотическата доктрина. Вазовият критицизъм спрямо ограничеността на патриотическата литература се покрива с възгледите на Г. 3-ч. В студията се защитава тезата, че патриотическите идеи потискат интимното у човека в Ботевата поезия (ИВСС, т. XX, с. 36). Подобни мисли развива и Г. 3-ч, утвърждавайки правото на интим.

³⁵ Вж. Г. Цанев. Страници от историята на българската литература. На прелома между две столетия. С., 1971, 19—20.

ните чувства да бъдат достоен обект на поезията (с. 132). По-нататък Вазов обяснява защо доминирането на патриотическите чувства над интимните е закономерно явление (приложение на принципа на историко-социологическия детерминизъм — както е и у Г. 3-ч), което се среща в литературата на чехи, сърби и гърци (ИБСС, т. XX, с. 36.). Общите идеи са придружени със стилно-езикова и лексикална близост — така например Г. 3-ч употребява израза „емиграционна литература“ (с. 133), а у Вазов също го откриваме (ИБСС, т. XX, с. 36.).

Единомислие съществува между Вазов и Г. 3-ч и по въпроса за бъдещето на патриотическата литература. Ето един пасаж от Вазовата студия: „Това, което обяснява еднообразието в темите на патриотическата поезия, ще ни обясни и факта защо с течението на времето, при постоянно изменение условията на живота ни, на вкусовете ни, при разширяването на хоризонта на нашите потребности и обществени идеали, тя, патриотическата поезия въобще, като запазва винаги своята ценност и историческо значение, губи от своя жизнен интерес за новите поколения и не може да бъде отклик, освен все на по-тесен и по-тесен кръг от обществото“ (ИБСС, т. XX, с. 37). В друга форма същите мисли изказва и Г. 3-ч (с. 131—132 и с. 133). Ако това са културно-историческите и социални причини за изживяването на патриотическата тема в поезията, Вазов не пропуска да отбележи и субективно-психологическите предпоставки за нетрайността на патриотическите възторзи: „Защото човек, колкото и да любии отечеството си, не може всякога да мисли и чувствава през ума и през душата на патриота. Има области в нашата душа, има кътчета в нашето сърце, до които не могат да пристигнат никакви отзиви от политико-националните интереси и идеали или ако стигнат там, те се раздават някак си фалшиво и остават непонятни и безследни. Патриотическата поезия, прочее, носи печатът на временност. Отклик на идеалите и страстите на известна епоха от живота на един народ, тя пази своето животрепещуще обаяние само през траенето на казаната епоха. Чувството, което я поражда, е наистина честно и възвишено, но то не е вечен елемент на поезията. (...) Патриотическите песни, що са разтрепервали всичките фибри на нашата душа, днес пеят само солдатите“ (ИБСС, т. XX, с. 37—38). Макар и не в такава разгърната форма, подобна аргументация съществува и в анонимната статия. В този пасаж от Вазовата студия се появява изразът „животрепещуще обаяние“ (с. 37), а у Г. 3-ч срещаме израза „животрепещуще изображение“ (с. 132 долу). Двата израза като словосъчетания са варианти на известната ни вече езиково-стилистична константа с думата „животрепещуще“, която характеризира в лексикален аспект индивидуалността на Вазовата реч.

Едва ли е необходимо да задържаме повече вниманието си върху студията „Христо Ботев“, тъй като тя ни дава достатъчно доказателства от различен порядък в полза на Вазовото авторство. Пак от идеен характер са и следващите аргументи в полза на неговото авторство, но те представляват „поетични документи“ (по сполучливия израз на Михаил Арнаудов), които ни насочват към известни биографични факти от живота на народния поет в Пловдив. И Г. 3-ч, и Вазов защитаваат възгледа, че интимните изживявания са богат извор на поетични вдъхновения, че са достоен обект за поезия. По онова време подобен възглед, колкото и естествен да ни изглежда сега, е провокирал нравите на тогавашното общество. В живота на Вазов също е имало епизоди, които не по-малко са провокирали и дори скандализирали пловдивското общество преди Съединението. Тези биографични данни, както и съпътстващите ги интимни „поетични документи“ са известни на изследо-

вателите³⁶ и говорят за реалната „пловдивска любовна драма“ на народния поет. Така например съкровенията тайна на неговата душа е намерила място в цикъла стихотворения „Поет“ (сп. „Зора“, кн. 2, април 1885), където Вазов скрива собствените си възторзи и стонове зад имената на големи световни поети. Реални любовни изживявания са загатвани по същия начин и в поранни поетични изповеди, но най-вече в този цикъл ясно проличава една интересна особеност на поета и човека Вазов — склонността да мистифицира любовното си чувство, да го завоалира и предпазва от опасностите на откровения изказ. Поради тази причина може би той не публикува приживе някои откровено любовни стихотворения от пловдивския си период. Съвсем правдоподобно изглеждат предположенията на Михаил Арнаудов за тази Вазова дискретност: „Относно причините да не бъдат те завършени (любовните стихотворения — Г. Б.) или да останат всички ненапечатани, можем да правим само догадки. Навярно твърде интимният характер на лирическите признания, който би породил опасни коментарии около личния живот на Вазов, и без това предмет на лоши клюки тогава, е карал поета да ги задържи в ръкопис, като изчаква удобен момент за тяхното обнародване, ако изобщо би се решил на това. А може би и някои от новите тогава схващания върху предмета на поезията, с укорите към тенденциозната политическа лирика и с дитирамбите на любовта и красотата, дошли в противоречие с общия вкус, са правели неудобно това обнародване.“³⁷ Тук покрай обясненията за непубликуването на някои интимни стихотворения можем да прозрем и очевидни намеци за статията на Г. 3-ч, където любовната тема в поезията е открито адмирирана. За склонността на Вазов да прикрива интимните си чувства в поезията и прибягването му към невинни мистификации свидетелствуват и Ив. Д. Шишманов, описвайки историята на заглавието на стихосбирката „Люлека ми замира“. Из старите ми тетрадки“.³⁸ Може би по същите причини Г. 3-ч ни е оставил само инициалите си, но не и истинското си име. Направената аналогия прехвърля тежестта върху психологическите мотиви на анонимността, а те са известни: интимната любовна драма в Пловдив; принудата да се съобразява с тогавашните нрави; присъщата му свенливост, породена от строгия патриархален контрол на семейната среда дори до преклонна възраст³⁹. Но все пак в пътеписа „Мочурът“ (сп. „Зора“, кн. 3) Вазов си позволява една открита критична реплика срещу тогавашните градски нрави, които според него гледат по възможно най-нестествения и изкривен начин на любовта и го довеждат до песимистични размисли. Тук лесно можем да открием следите на реални житейски разочарования. „Разгласи ли се една ваша сърдечна привязаност — казва народният поет — и ето тя става пища на подигравките на глупостта и на хорската природна злост. Обществото няма да ви прости това чувство и ще ви изрази гневът си в най-гадни форми. . . В селата не е така. Там естеството е запазило своите права, против предразсъдъците на градовете“ (с. 121). Тук прозира и обяснението за анонимността. Вазовото творчество от 80-те години предлага и други „поетични документи“ в потвърждение на близостта (а може би тъждествеността) с автора на анонимната статия. Между тях са стихотворенията в сп. „Зора“ от неизлязлата стихосбирка „Бури и мелодии“⁴⁰. В същата светлина можем да видим

³⁶ М. Арнаудов. Из живота и поезията на Иван Вазов. Литературно-исторически и текстологически изследвания. С., 1958, с. 39, 42, 43, 44; В. Вълчев. Иван Вазов — жизнен и творчески път. С., 1968, 241—281.

³⁷ М. Арнаудов. Цит. съч., с. 42.

³⁸ Ив. Шишманов. Ив. Вазов. — Спомени и документи. II доп. изд. С., 1976, с. 169.

³⁹ Пак там, с. 188.

⁴⁰ Вж. по-подробно у: М. Цанева. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 427.

и стихосбирката „Италия“ (1884), където Вазов експериментира нови форми⁴¹ и разширява тематичните хоризонти на новата ни поезия в пълно съгласие с идеите на анонимния автор. Своеобразно потвърждение е и поемата „В царството на самодивите“ (1884), писана за разтуха от мъките на нещастната любов⁴², където той открива преимуществото да черпи вдъхновение от „народното миросъзерцание“, което по-късно ще установи и Г. 3-ч (с. 132). Така художествената практика на народния поет предшества и подготвя критико-естетическите възгледи, изложени в „Осветление на българската поезия“.

Вазов и Г. 3-ч са на едно мнение и по въпроса дали поетът трябва да търси вдъхновение за лирата си в тинята на политиката. В рецензията за стихотворенията на С. Казанджиев, озаглавени „Нов ярем“ (сп. „Зора“, кн. 3, с. 140), Вазов категорично отхвърля тази възможност (ИВСС, т. XIX, с. 518), а само няколко страници преди това Г. 3-ч е издал присъдата си над такава поезия (с. 133). Дори след доста години народният поет не променя съществено схващанията си по този въпрос, а когато говори за своето естетическо верую пред Ив. Д. Шишманов, той не оценява високо своите тенденциозни стихотворения: „Аз знам отлично, че тенденциозните произведения не живеят дълго, но какво от туй? Стига поетът да е изпълнил своята най-пряма обществена мисия. Можеш да бъдеш уверен, че и аз ценя, като художествени произведения, повече своите стихотворения с общочовешки мотиви, но националистическите бяха по-полезни за времето си. Аз ги писах, за да възпитавам с тях народа си в понятието за гореща отечествена любов. Впрочем на общочовешкото у мене малко се е обръщало внимание.“⁴³ И още едно Вазово признание, което има стойност на естетическо верую и което той изказва в края на живота си: „Писателят (разбирам в тая дума и поета) няма задача, нито може да му се наложи такава.

Той е послушен само на вдъхновението си.

Стига това, което пише под вдъхновение, да бъде искрено, красиво по форма и идея, и главно — талантливо написано“ (ИВСС, т. XX, с. 473). Тия няколко изречения като че са писани по заръката на самия Г. 3-ч, за да изразят квинтесенцията на неговите идеи, а финалът на статията доста точно наподобява смисъла на това Вазово откровение. Разбира се, налице са стилно-езикови прилики.

Ако погледнем на Величковите стихотворения в сп. „Зора“ като на „поетични документи“, ще установим известна близост с творчеството на Вазов от пловдивския период, а оттам и частично припокриване с някои идеи от статията. Величков се приближава до възгледите на анонимния автор със стихотворенията си, възпяващи борбата за свобода, но трябва да признаем, че естетиката на Г. 3-ч е защитена напълно през 80-те години единствено от Вазовите творби. Известно е, че от двамата приятели по-деятелната натура е Величков. Когато е във вихъра на политическия и обществен живот, той отделя повече време и сили за актуалните задачи на дения, отколкото за пълноценно литературно творчество. Работите му не се отличават с особена художественост и дълбочина, а в някои случаи под друга форма изразяват политическите му възгледи и националните възжелания на онова време. Стихотворенията и разказите, които публикува в сп. „Зора“, ясно очертават тази тенденция в творчеството му. В пловдивския период продуктивността на неговото перо е била стимулирана и от дружбата му с Вазов, но и тогава е бил по-активен в публицистиката, особено в политическата, макар че е писал и литературни етюди за български и световни писатели и поети. Затова е трудно да предположим, че е отделил време за размисъл и усилия за написване на статия от ранга на

⁴¹ М. Цанева. Цит. съч., с. 255.

⁴² Ив. Шишманов. Цит. съч., 108—109.

⁴³ Пак там, с. 139.

„Осветление на българската поезия“; че временно е потиснал обществената си активност и в името на други, по-далечни и отвлечени цели е пренебрегнал чувството си за актуалност, за да се изяви като автор на подобна естетическа програма. Най-вероятно само възторжено да е приел и одобрил нейните положения. Логиката на характера и темперамента му, посоките на неговите умонастроения от този период ни карат да мислим така.

Силни творчески пориви у Величков се събуждат в кризисни моменти от живота му — когато е извън пределите на България като изгнаник, пътешественик или с намерение да следва. Тогава се появяват „Писма от Рим“ и „Цариградски сонети“ като израз на художническата му самобитност. Страданието и мисълта за родината предизвикват у него изблик на творческа енергия, а относно оригиналните форми, в които тя се отлива, сигурно не е без значение, че е бил извън „гравитационното поле“ на Вазов. А пък Вазов, стеснителен по природа, склонен към поетически съзерцания и видимо странящ от политическите разпри, е бил по дарование, характер и темперамент вътрешно разположен към размисли за същността и предназначението на поезията. Към това са го подтиквали както художествената му практика, така и културните нужди на освободеното вече отечество.

Съвкупността от всички изложени аргументи дава сериозни предимства на Вазов като предполагаем автор на статията „Осветление на българската поезия“. Ако приемем неговото авторство, ще актуализираме един вътрешен конфликт, загатнат и в други художествени и критически произведения, в различни по хронология изказвания на народния поет, а именно — конфликта между Вазов — гражданин и патриота и Вазов — човека и поета. Тогава, ползвайки се с всичките предимства на дистанцията във времето, на анонимната статия можем да погледнем като на опит за външно безконфликтно разрешение на един вътрешен спор.

* * *

Нашият извод естествено би трябвало да се допълни и с категорията „аргументи против“. Те могат да се сведат до няколко.

Първо. Възможно е да се открият такива документи, които недвусмислено да посочат автора, скрит зад инициалите „Г. З-ч“. Засага това е въпрос на бъдеще. Освен това не сме в състояние да дадем приемливо обяснение за избора на самите инициали.

Второ. Възможно е след пространни и целенасочени изследвания върху езика и стила на К. Величков и на други автори да се наложат корекции на авторството, предполагано от нас, или пък да възникнат нови съмнения по този въпрос.

Трето. Пунктуацията на статията представлява твърде интересен обект за наблюдение и при наличието на точни данни за сравнителен анализ това би било още една възможност за достоверна атрибуция. Досега обаче изследвания върху историята на българската пунктуация няма, както няма и каквито и да са научно обосновани представи за доминиращите пунктуационни модели през 80-те години на миналия век. Поради тия причини пътят към тази възможност може би още дълго време ще остане затворен.

Възможно е да възникнат още аргументи „за“ и „против“ предлаганото становище, да изкристализират в бъдеще принципно различни тълкувания на фактите, които биха коригирали нашето — подчертавам, възможно е. Но засега данните на предложения анализ плътни ни приближават до твърдението, че Вазов е най-вероятният автор на тази статия. В следващото издание на събраните му съчинения тя спокойно може да влезе в раздела „dubia“ с подчертано изразена вероятност за авторството на народния поет.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ПСИХОЛОГИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО

ЗОЯ АНДОНОВА

Идеята да се позанимая с въпросите на психологията на творчеството дойде колкото неочаквано, толкова и закономерно, когато работех в архива на писателя Георги Караславов. Пред мен стояха грижливо изписани с години, неподредени тефтери с лични бележки, наброски, ръкописи на излезли произведения, писма, малки листчета със сюжети за бъдещи творби. И все пак, трудно беше да се доближа до „тайните“ в творчеството на писателя, до неговата „светая светих“ без знание за това, какво представлява творческият процес, какво включва той, кои са неговите етапи?

Обърнах се към научната литература, към теорията, но там съществуваше такъв разнوبой от мнения по най-важния въпрос за предмета на тази наука, че се налагаше или да избира едно от гледищата, или да изведе и своето разбиране с оглед натрупаното познание.

Нека още в началото отбележа, че предметът на всяка наука визира нейните параметри, нейната специфика, а обектът — човекът и външният свят, е общ за науката, за познанието. Първото затруднение в психологията на творчеството идва от употребата на множеството психологии — психология на изкуството, психология на художественото творчество, психология на литературното творчество, психология на творчеството и т. н. — всяка претендира за самостоятелна наука, без определяне на специфичното в нея.

В исторически план първите опити за изясняване психологията на творчеството започват някъде към края на XIX и началото на настоящия век и се осъществяват в лоното на идеалистическото направление на философията и психологията. Особена популярност получават фройдизмът и бергсонизмът.

Използуването на някои постановки на австрийския физиолог, неврофизиолог, психолог, лекар и психиатър З. Фройд в психологията на творчеството може да се видят и днес в отделни разработки на някои буржоазни учени. В сравнително новата работа на Ян Галиот например се поддържат Фройдовите схващания за творчеството, че то е своеобразно освобождаване от вътрешните импулси и установяване на равновесие след дадена конфликтна ситуация, в която се е намирал Азът. Или: „Творчеството не е отражение на действителния свят, а на конфликтната ситуация, в която се намира субектът, който чрез тези представи (представите в творчеството (б. м. — З. А.) се опитва да възстанови единството на Аза.“¹

Ясно е, че в случая творчеството се обяснява чрез абстрахиране на индивида от външния свят и насочване към неговата екзистенция, ръководена от

¹ Jean Le Galliot. *Psychanalyse et Gaugages littéraires et Pratgul*. Editions Fernand Nathan, 1977, p. 45.

биологическия инстинкт. Наред с това се разкъсва връзката между психичното и социалното.

В началото на века в Русия също се работи усилено по проблемите на психологията на литературното творчество, но пак от ирационалистически и фройдистки позиции. В духа на тези две течения е изследвано творчеството на Н. В. Гогол, Ю. М. Лермонтов, И. А. Гончаров, Ги дьо Мопасан и др. Пръв, който изясни някои проблеми на психологията на литературното творчество през 30-те години на века от гледна точка на марксистката методология на теорията на отражението, е А. И. Белецки.

Оттогава досега в СССР работят множество автори-марксистки: А. Г. Цейтлин, А. Г. Ковальов, Г. Н. Леонов, А. С. Виготски, Б. С. Мейлах, В. Прохоров, Л. И. Тимофеев, А. Дремов и др. Подобно е положението и у нас: П. Зарев, К. Горанов, Г. Пиръов, Ст. Василев, Ст. Стоев, М. Димитрова, Н. Антонов и др. Не мога специално да не отбележа приноса на М. Арнаудов с „Психология на литературното творчество“ — първото значително изследване по тази проблематика в нашата литература. Направеното от изследователите на психологията на творчеството не е малко, но незадоволително е очертан предметът и методът на науката, а това затруднява конкретните изследвания, като например творческия процес на един писател или на цяло поколение писатели и поети, поставили основите на ново направление в литературния процес.

През 1973 г. на Всесъюзния симпозиум в Москва Б. С. Мейлах отбеляза един доста тревожен факт за състоянието на психологията на литературното творчество. „В изследванията на психолозите — отбелязва той — психологията на литературното творчество не се приема дори като клон на общата психология, а какво остава тя да се интерпретира като самостоятелна наука.“² Доста години изтекоха оттогава, но положението не се е изменило съществено. Липсата на единно мнение относно това — самостоятелна наука ли е психологията на литературното творчество или не, остава открит въпрос. Застъпените схващания най-общо могат да се сведат до три: *първо* — психологията на литературното творчество е самостоятелно направление в литературната наука³, *второ* — дял от общата психология⁴, и *трето* — самостоятелна наука⁵. Посочените мнения не само че не са близки, но и „прескачат“ в различни области на знанието — от литературата до психологията.

Мисля, че голямата понятийна неразбория с „психологиите на творчеството“ може да се избегне, ако изброените в началото психологии се редуцират до една по-обща психология на творчеството, защото във всяка една от тях на преден план излиза творческия процес, който обуславя продукта от дейността, и по който съдим, че е налице нещо ново, т. е. творчество. В рамките на тази най-обща психология на творчеството могат да се обособят три дяла. *Първият* — психология на изкуството, *вторият* — психология на научното творчество и *третият* — психология на професионалното творчество. Така и мнението на Е. Каранфилов, Г. Гергинов, А. Лилов, Б. Сендов и др., че творчеството се проявява навсякъде, във всички сфери на човешката дейност, намира реално покритие.

² Б. С. Мейлах. Психология процессов художественного творчества. Л., 1980.

³ П. Зарев. Крупен принос в българското литературознание. — В: Психология на литературното творчество. С., 1978.

⁴ Г. Пиръов. Творчество и мислене. — В: Психологически проблеми на мисленето. С., 1979.

⁵ Б. С. Мейлах. Цит. съч.; А. Г. Ковалев. Психология литературного творчества. Л., 1960; К. Горанов. Изкуството като процес. С., 1977.

Известни претенции към изследване на творчеството досега е предявявала общата психология и неслучайно има автори, които обособяват психологията на творчеството като дял в общата психология. Това донякъде е оправдано. Изследването на психологическите процеси и образowania на съзнанието, участващи в творчески процес, е важно. Но това е само един от аспектите на цялостната дейност — творчество, т. е. вътрешната дейност на съзнанието. Извън паметта, волята, въображението, вниманието, чувствата и т. н. за изясняване на творчеството са нужни познания и за външната предметна дейност, с което не се занимава общата психология. Може би затова обособяването една самостоятелна наука като психологията на творчеството разкрива по-добри перспективи за изясняване на творчески процес откъм двете му страни — *вътрешна* (памет, емоции, въображение, наблюдение) и *външна*, детерминацията на психичното от социалното и уплътняването на идеята-отражение чрез средствата на езика.

Мнението на Б. Мейлах, че е възможна една самостоятелна наука за художественото творчество, която да изследва процеса на преработване на жизнените явления при създаването на художествени произведения⁶, не очертава спецификата на явлението и не разкрива насоката на обхващане на обекта откъм неговия предмет. Все пак това становище заслужава внимание с изискването си за обособяване на самостоятелна наука за художественото творчество.

В друга насока утвърждава предмета на психологията на литературното творчество А. Г. Ковальов. За него „предмет на психологията на литературното творчество е изследването на закономерностите на самия процес на художественото творчество като специфична форма на отражение на действителността, а също така изследването на закономерностите на възприемането и разбирането на художествените произведения от читателя и слушателя“⁷. Трудността за практическо приложение на твърдението на А. Г. Ковальов идва от липсата на посочване на закономерности в творческия процес и на закономерности при възприемане творбите на литературата. Поне засега опит за очертаване на някои субективни и обективни закономерности при възприемане на произведенията на изкуството не е известен, докато за творческия процес на закономерностите в него са правени различни предположения. *Според едни* творческият процес включва: подбудата към творчество, замисъл, формирането на произведението и словесното изпълнение. *Според други* (Маяковски, Твардовски) — ембрионалният етап на творческия замисъл и конкретното оформяване, съзряване и кристализиране на идеята. А А. Прозоров счита, че творческият процес не е нищо друго освен изграждане на художествен образ. Тук полето на възможните подстъпи към творческия процес е доста широко и не строго фиксирано, а всеки заел се с изследване на „творческите тайни“ на отделен писател знае колко важно е към какво да насочи изследователския си интерес. Дали към изясняване подбудите за творчество, или към начина на организиране на фактическия материал, или към някои особености в паметта на твореца? И все пак, какво представлява творческият процес и кои са неговите етапи, представляващи интерес за изследователя на психологията на творчеството?

Отбелязах вече, че творческият процес е вид дейност, при която се реализира идеен замисъл, рефлексия на средата и времето. Реализацията на идеята замисъл включва уплътняване на идеята с жизнен материал, формирането на художествения образ, изразител на идеята, и покриването ѝ с определен тип характер чрез средствата на езика. Това е едната страна от дейността в твор-

⁶ Б. Мейлах. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М., 1962, с. 15.

⁷ А. Г. Ковальов. Психология литературного творчества. Л., 1960, с. 5.

чеството. Другата (вътрешната) включва и реализирането на някои психически процеси — наблюдение, емоции, памет, воля и др. Цялостната дейност (вътрешната и външната) в творческия процес не обема в себе си въздействието, което упражнява замислената литературна творба върху читателя и слушателя. От тази гледна точка някои автори придават голямо значение на личността при изсявяване на творческия процес. Всъщност началото поставя Сент Бьов, който преувеличава прекалено ролята на твореца в творчеството, без да отчита влиянието на микро- и макросредата, равнището на културата и обществото, а също и някои психологически предпоставки. Други извеждат на преден план влиянието и ролята на социосредата (Д. Штолнищ). Но нито едното, нито другото направление в психологията на творчеството постигнаха удовлетворителни резултати в практиката. Причината вероятно се крие в едностранчивостта и абсолютизирането на едно толкова сложно явление като творческия процес, изискващо да се отчита както силното влияние на личността, защото тя е тази, която осъществява творческия процес, така и обратното влияние на средата върху личността, без да се пропуска и обратното — че формираната личност чрез своята дейност влияе върху средата, върху културата.

Външната предметна дейност, т. е. обективацията на идеята и „сътворяването на произведението“ за другите, много преди да стане художествен факт, е усилието на твореца — пораждащо известна активна вътрешна психическа дейност, свързана с преработката на натрупания фактически материал от действителността. Затова, разбира се, само с личността не може да се изясни творческият процес. Обвързаността между личност и среда в известна степен е неделима. Знае се, че в изкуството творческият процес е отражение на действителния свят по законите на художественото мислене, т. е. чрез създаване на художествен образ. Синтетично изграденият характер на образа фокусира цялата сложност на човека, взет като „съвкупност от обществени отношения“. Осъществяването на творческия процес в литературата е сложно взаимодействие между личността-творец, средата и социокултурата на епохата.

Границата, т. е. къде започва и къде свършва творческият процес в литературата, поради липса на сравнителни изследвания не е определена. А и за всеки писател тя като че е много индивидуална.

И така, предмет на психологията на литературното творчество е творческият процес, разгледан като един от аспектите на цялостната дейност на човека. Всъщност така определя предмета на психологията на изкуството и М. Димитрова. Според нея: „Спецификата и структурата на художествено-творческия процес стои в центъра на съвременната психология на изкуството.“⁸ Но, както писа Ив. Славов в „Специфично без специфика“, напоследък „стотици естетици, критици и изкуствоведи тромаво или елегантно прескачат трудността или невъзможността на даден етап да постигнат „differentia specifica“⁹ на дадено явление и затова произнасят ритуалното „специфично“, без то да характеризира с нещо определяемото. Така се получава и при посочване предмета и обекта на изследване на психологията на литературното творчество. Твърди се, че предмет на психологията на изкуството, литературното творчество и т. н. е творческият процес, без да се определя какво е това творчески процес. А, струва ми се, оттук трябва да се тръгне! Наред с това онези, които определят някои от особеностите на творческия процес, дискриминират едната или другата страна на цялостната дейност в творчеството. Психолозите ангажират усилията си с изследване на някои психически компоненти (памет, воля, чувства и т. н.), а другите се устремяват към външната страна на дейността (възникването на идеята, уплътняването и реализацията ѝ), като пренебрегват пси-

⁸ М. Димитрова. Въпроси на художествено-творческия процес. С., 1976, с. 7.

⁹ Ив. Славов. Критически резонанси. С., 1982, с. 116.

хическите механизми. Това води до едностранчивост в конкретните изследвания на творчеството на отделен писател. Неяснота по определяне предмета на психологията на творчеството крие определението в т. 5 на Философската енциклопедия. „Творчеството — пише там — е дейност, пораждаща нещо ново, което по-рано не е било. То се проявява в много сфери: научна, художествена, стопанска, политическа и др.“¹⁰ Творчеството може да се разгледа от два аспекта — психологически и философски. И понеже ни занимава психологическият аспект, пак оттам цитирам: „Психологията на творчеството изследва психическите механизми на протичане на акта като субективен акт на индивида. Определението фиксира психическите характеристики — памет, емоции, възбуждане, възприятия и др. Но в творческия процес всяка личност по различен начин използва своите „психически механизми“, за да се получи в едни случаи ново, а в други не. Тъкмо това как всяка личност използва своите психически механизми в творчеството е едната страна на предмета на психологията на творчеството. Изясняването на последната по необходимост налага психологическия подход в изследването на психологията на творчеството. Наред с него не по-малко нужен е и социологическият.

В полза на твърдението ни, че творчеството е един от аспектите на цялостната дейност, е и определението на съветския изследовател Я. А. Пономарев. За него: „Творчеството е живот, а животът — творчество.“¹¹ А какво е животът — ще запита Маркс, — ако не дейност? Ето че стигнахме и до най-дълбоката същност на проблема за творчеството, която в началото утвърдихме като дейност. В този смисъл и К. Обуховски отбелязва: „От момента, когато някой си даде сметка, че целият смисъл на неговото съществуване се изразява например в подобряването условията на живот на хората, в изучаването на нови истини или в реализацията на нови художествени ценности — той насочва своята дейност (к. м. — З. А.) към тези неща и ако притежава съответни интелектуални способности, превръща се в творец.“¹² Друг от водещите психолози, А. Н. Леонтиев, отбелязва, че „в теорията на марксизма решаващо и важно за психологията е учението за човешката дейност“¹³ (к. м. — З. А.). И по-нататък: „Анализът на дейностите съставлява решаващия пункт и главния метод на научното познание на психическото отражение.“¹⁴ Така че чрез дейността може да се разбере психическото отражение, а оттам и творчеството, макар че понятието дейност е недостатъчно ясно определено. Често се получава, както забелязва М. С. Каган, отъждествяване в психологията между дейност и активност.¹⁵ Вярно е, че „дейността в собствения смисъл на думата, това е предметна дейност“, това е практика¹⁶, но съществуването на „теоретическа дейност“, за която говори Л. С. Рубинщайн¹⁷, води изследователя към извода, че „понятието „дейност“ обхваща в такъв случай биологическата жизнена дейност на човека и неговата социокултурна, специфично човешка дейност“¹⁸.

Вниманието към проблема за дейността, с оглед изследване психиката на личността, поставя школата на Виготски и неговия последовател А. Н. Леонтиев. Във философски аспект дейностният подход за изясняване на някои социални феномени се ползува с авторитет, макар че има и негови отрица-

¹⁰ Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970, с. 185.

¹¹ Я. А. Пономарев. Психология творчества. М., 1976, с. 16.

¹² К. Обуховски. Психология на човешките стремежи. С., 1981.

¹³ А. Н. Леонтиев. Деятельность, сознание, личность. М., 1977, с. 20.

¹⁴ Пак там, с. 23.

¹⁵ М. С. Каган. Человеческая деятельность. М., 1974, с. 4.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Вж. Л. С. Рубинштейн. Проблемы общей психологии. М., 1973, с. 99.

¹⁸ М. С. Каган. Цит. съч., с. 39.

тели. Авторы като М. С. Каган, М. Я. Ковалсон, В. А. Воронович, Ю. К. Плетников и др. аргументирано твърдят, че той е един от надеждните за разбиране на многообразните социални явления от действителността.

Проблемът за дейностите е възлов и при изясняване психологията на литературното творчество, което не е нищо друго освен активна духовно-предметна дейност с две страни. *Едната* — вътрешна и *другата* — външна. Вътрешната страна на творческата дейност, това е „работата“ на съзнанието и протичането на определени психически процеси, резултат от отношението към външната действителност, при което, от една страна, се опознава външното, а, от друга — по-късно ще се променя. Вътрешният психологически процес е много активен процес. Знае се, че опознаването на света не е пасивно отражение на средата, а „активна мисловна психофизическа дейност“. Така че познанието не е съзерцание, равно на фотографска снимка, а активно познание, при което субектът взаимодействува със средата и при това взаимодействие той я отразява, като „привнася“ и свое субективно отношение. Логиката на това разбиране се основава на схващането на Тодор Павлов, който пише: „Ако идеята-образ съдържа само неща (признаци или елементи), които „идват“ от самия предмет и не носят *субективен характер* (к. м. — З. А.), ако субектът не принасяше „към идещото“ от предмета обективно съдържание и своето субективно съдържание; ако най-сетне идеите-образи бяха лишени от *субективно-емоционален тон* (к. м. — З. А.), всяка идея би съвпадала абсолютно и метафизически със своя предмет (с целия предмет или част от него не е важно в случая) и следователно не би била вече никакъв „знак“ (символ, йероглиф и пр.), но също така не би била и образ на предмета, повече или по-малко сходен или подобен на него.“¹⁹

Наред с това, човек, за да живее и съществува, е необходимо не само да възприема средата и да я отразява, но и да действа. Или наложителна е проявата на т. нар. външна предметна дейност. Тъкмо външната изява на вътрешната дейност (предметната дейност) очертава същността на онова, което наричаме творчество. Затова и по крайния продукт съдим дали е налице творчество, или не. Но развитието на дейността е в пряка зависимост и от потребностите. От съществуващите многобройни изследвания за потребностите вземаме това на О. К. Тихомиров²⁰, което заслужава внимание главно с постановката, „че познавателните потребности могат да встъпват като условия за възникване на интелектуална дейност“²¹.

Знае се, че познавателните потребности се отнасят по правило към висшите потребности, но според Тихомиров освен тях трябва да бъдат отделени и естествени потребности, които са аналогични на познавателните или ориентировъчни потребности при животните. От своя страна, те се делят на сензорни и интелектуални. Последните включват потребности за усвояване на нови знания и за изобразяване на нови знания²².

Поради това изследването на субекта на творчеството с неговата външна предметна дейност и вътрешна психическа дейност е главният предмет на психологията на творчеството. В изследването си „Към природата на художественото творчество“ Ал. Лилев отбелязва: „Особено нерационален е въпросът за творческата личност в изкуството. Това изоставане е опасно, защото то ни задържа в осветляването на един изключително важен за обществото феномен. Да не говорим, че има благоприятни аванси и условия

¹⁹ Т. Павлов. Избрани произведения. Т. 5. С., 1961, с. 165.

²⁰ О. К. Тихомиров. Психологические исследования творческой деятельности. — В: Актуальные проблемы развития психологической теории мышления. М., 1976.

²¹ Пак там, с. 18.

²² Пак там.

за идеологически теории за личността, и по-специално, на творческата личност в изкуството.²³ Причините за изоставането и намаленото внимание към личността-творец авторът не търси в „светогледните и методологически принципи на марксизма-ленинизма“, а в това, че „не сме се научили да откриваме тази личност, че не сме подготвени напълно да я приемем с нейната сложност, несъвместимост в определени граници и схеми, че не сме осъзнали в необходимост нейната ценност. Не става дума за творчеството, а за личността на твореца. Може би затуй понякога ни се струва, че у нас са повече талантите, отколкото личностите, а може би личността се създава по-трудно, отколкото самият талант.“²⁴ Тук наново изпъква един интересен въпрос. Дколко даден талант е личност и може ли да имаме талант без цялостно оформена личност! Едва ли! Талантът не се изявява сам за себе си (т. е. като унаследени заложби). Той се формира, развива и утвърждава. Утвърждаването изисква тъкмо това като предпоставка — цялостно оформена личност, която умее да отрази не само индивидуалното, но и общото в психиката, морала, естетическия вкус, политическите убеждения и настроения на класата и народа. Колкото повече и по-голяма е широтата на светогледните разбирания и убеждения на личността-творец, толкова по-ярка е изявата на нейното дарование, толкова по-силно е присъствието ѝ, което в съприкосновение с богатството на достигнатото познание и знание се стреми да го обобщи и надмине. Показателен пример в това отношение е младежката литературна дискусия в София от 1982 г., където недостатъчно оформената личност-творец, изпадаше в крайни негативни оценки за света и хората, за моралните и естетическите ценности, а така също и в неразбиране на собствения творчески процес и своята творческа индивидуалност.

Няма съмнение, че проблемът за творческата индивидуалност изисква комплексно изследване от страна на литературата и изкуството, психологията, физиологията, неврофизиологията, психологията на творчеството и т. н.

Наличието на различни творчески индивидуалности, живеещи в приблизително еднакви условия, подсказва, че при изясняването на творческия процес е нужно да се отреди място не само на средата, но и на други социални, психически и индивидуални феномени. Това не значи обаче, че всяка индивидуалност е заключена в себе си, непознаваема, а още по-малко независеща от обективни фактори, подлежащи на изследване. Тъкмо обратното. Зад индивидуално-психологическото стоят определени за времето и средата социални фактори.

Психологията на литературното творчество фактически извежда за предмет личността, която осъществява творческия процес, а самият процес е вътрешна психическа и външна предметна дейност, в резултат на която се създава творбата. При изследване на творческата индивидуалност на преден план излизат въпросите какво се изобразява, как се изобразява, как се отстоява идеалът на времето, в което живее писателят, какво е отношението между съдбата на синтетическия герой и хода на живота, какъв е духовният облик на създадения герой, как е представен положителният и как отрицателният герой, и на последно място, изразните средства, чрез които са изградени творбата и характерите на героите. Всички тези въпроси стоят пред изследвателя на психологията на творчеството наред с индивидуалните психически особености — памет, въображение, воля, чувства и т. н. Например при изследване характерите на героите от произведението се изяснява защо се дава предпочитание на положителния или отрицателния герой, начинът, по който той е изграден, и действителните обстоятелства, при които е създадено художе-

²³ А. Л. Лилов. Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 51.

²⁴ Пак там, с. 52.

ственото произведение. Така загадката на творческата личност се разбира и не е безпредметно да се търси „формулата на гения“, чието мислене е подчинено на законите, по които възприемат и действуват всички хора. Маркс твърди за научното познание, „че то трябва да усвои материала в подробности, да синтезира различните форми на неговото развитие и да проследи тяхната вътрешна връзка“. И едва след това „може по съответен начин да бъде изобразено действителното развитие“²⁵. Задължителното проучване и синтезиране на фактическия материал е най-важна предпоставка и в художественото познание. Без това е невъзможно да се изградят правдиви, вълнуващи и запомнящи се човешки характери. Или, както пише М. Арнаудов: „При изпълнението на един план, както и при подготовката на продуктивното настрояване, живо участие взема и разумът.“²⁶ Същото отбелязва и Б. Мейлах: „Неприемливо е да се твърди, че мисленето на художника протича само в образи, доколкото и художественото мислене се подчинява на мислителната дейност у човека.“²⁷

Творецът — бил той писател, мислител, музикант и т. н., наистина притежава определени способности за своята духовно-практическа дейност, но по никой начин не може да се мисли, че той притежава особен вид мислене — мислене само в образи. Това мислене е както всяко друго и то започва „от живото съзерцание към абстрактното мислене и оттам — в практиката“. Лениновата формулировка за отражението остава в сила и при изкуството, с тази разлика, че отражението е по-специфично, изразяващо се в двойното отразяване не само на самия субект, но и за другите чрез създадения свят в произведението. Наред с това има още една особеност при отражението. Преживяванията на личността-творец от отразеното се превръщат в преживявания не само за него, но и за другите. А запазването им в паметта, с цел тяхното използване по-късно, става резерв в „склада на съзнанието“. Всяка личност отразява своите впечатления, но те не се наслагват в паметта, а се заменят с други следващи и често остават само за нея, като не се превръщат във вълнения за другите, т. е. не се обективират. В това е и разликата между обикновеното и творческото отражение.

Днес митичните разкази за въздействието на определени сили върху субекта в творческия процес остават като история. Науката психология на творчеството все повече и повече се домогва до тайните в творчеството при създаване на художествените творби.

²⁵ К. Маркс. Капиталът. Т. I. С., 1968, с. 25.

²⁶ М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1978, с. 390.

²⁷ Б. С. Мейлах. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М., 1962, с. 45.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАТА СТИЛИСТИКА НА ЛЕО ШПИТЦЕР

АНГЕЛ АНГЕЛОВ

Лео Шпитцер (1887—1960) е роден във Виена, която, казва той, по времето на неговата младост била изпълнена с възхищение от френския начин на живот. Самият той също бил заобиколен от френска атмосфера и на тази възраст си създал една макар твърде обобщена представа за френската литература, която му изглеждала като съчетание, наподобяващо австрийското — от сетивност и духовност, от жизненост и дисциплина, от сантименталност и критически разум. В немалка степен това предопределило бъдещите му занимания. Вече почти шестдесетгодишен, Шпитцер си спомня как, когато завесата се вдигала, за да започне представлението на някоя френска трупa и лакеят с плътния си равен глас, в който съзнателно се долавяла психологически пресметната оживеност, произнасял думите: „Госпожо, сервирано е!“, сърцето му се изпълвало с наслада.

В университета Шпитцер слуша лекции при един от най-значителните представители на младограматическата школа в езикознанието — Майер-Любеке. „Моят велик учител Майер-Любеке“, както го нарича Шпитцер. Но в лекциите по историческа граматика на френския език Шпитцер не откривал и следа от френския народ или от френския характер на езика. Той виждал как латинското *a* съгласно неумолимите фонетични закони преминава във френско *e* — *pater* > *père*, виждал как от нищото изниквала нова деклинационна система, в която ставало така, че шестте латински падежа се свеждат до два, а по-късно до един, научил също, че подобно насилие било извършено и с останалите романски, а всъщност и спрямо много от живите днес езици. За да обясни някоя френска дума, Майер-Любеке я съпоставял с форми от старопортугалски, македоно-румънски, немски, келтски и палеолатински. На Шпитцер му се струвало, че докато говорели за френския език, самият французин зъззел, изоставен във на студа. Френският език не бил езикът на французина, а едно струпване от отделни, несвързани, безсмислени и смешни преходи — ако не се вземал предвид речниковият фонд, френската историческа граматика можела да бъде също така германска или славянска; и там се наблюдавали фонетични преходи и уеднаквяване на парадигмите.

Когато Шпитцер се прехвърлил да слуша лекциите на също толкова значителния историк на литературата Филип Август Бекер, сторило му се, че идеалният французин проявявал слаби признаци на живот. Анализът на литературните произведения обаче бил изоставен на заден план, а истинската научна работа се състояла в определянето на дати и исторически данни, в оценката на количеството автобиографични елементи и писмени източници (т. нар. „теория за източниците“), за които се предполагало, че са използу-

вани от поета, преди да ги включи в своите произведения. Изследователят използвал произведенията на изкуството като отправни точки към други съвременни на тях или минали явления — в действителност крайно разнородни, за да дадат представа за единството на художествените произведения. Изглеждало неуместно да се пита какво е това, което ги прави произведения на изкуството, защо са се появили например във Франция, и то в определен исторически момент. Външните събития се приемали по-сериозно, отколкото самото художествено произведение.

Както в езикознанието, така и в литературознанието, разделени от дълбока пропаст, царяло безсмислено трудолюбие в събирането и в установяването на огромно количество факти, но неяснота по отношение на общата идея, която би трябвало да ги обединява. Хуманитарните изследвания от този тип не само не били съсредоточени около определена народност и определена епоха, но били загубили самия предмет на изследването си — Човека. И нищо чудно, младият начеващ студент решава, че не е способен за научна работа и е готов да изостави филологията. Съпоставено с близо 800-те заглавия, които е оставил Шпитцер в различни области, това намерение изглежда комично, но заедно с това е симптоматично за неизбежната вреда, която университетското образование нанася на всеки по-чувствителен и самостоятелно мислещ студент.

Това, което Шпитцер си спомня с тъжна насмешка четиридесет години по-късно, чудесно показва отношението на позитивистката филология към нейния предмет, както и причините, подтикнали Шпитцер да търси други пътища за обяснение на езика и литературата, за да постигне и смисъла на филологията.

Под слоя позитивистки прах Шпитцер открива следите на създателя на романската филология Фридрих Диц и на романтиците. Запознавайки се с Шлайермахер, открива и „метода на филологическия кръг“ и го възприема като основен метод за всяко хуманитарно изследване. Без да е неоромантик като мироглед и поведение, у Шпитцер има и романтически черти — например съсредоточеното внимание към индивидуалността на твореца и на човека изобщо, което е и обяснителен принцип на неговата научна дейност. С Шлайермахер го свързва и съзнанието за принципното несъвпадение между различните исторически епохи, а също и напрежението да се преодолее изолацията (а при Шпитцер и позитивистката фактологичност) на отделните хуманитарни области. Така както Шлайермахер в началото на миналия век обединява теологичното и секуларизираното знание, така и Шпитцер се стреми през 20-те години на нашия век да обедини в своята стилистика науките за езика и за литературата. Такъв е смисълът на неговото определение за стил: „Стиль е художествената употреба на езика.“¹ И най-накрая, също както при Шлайермахер единството на херменевтиката не е в това, което се тълкува и коментира, не е в неговото съдържание, а в самия херменевтичен метод, така и при Шпитцер обединителният принцип на неговите работи трябва да се търси в същия кръгов метод на разбиране, макар той да не го нарича херменевтичен. Когато се търси индивидуалната душевност на твореца и чрез нея народността на душевност, която е различна както от душевността на други народи, така и в своя исторически развой, единството на метода е това, което предотвратява пълното разкъсване на връзките между отделните работи на изследователя и същевременно ги превръща в конкретни проявления на общо отношение. В тълкуването на текстовете Шпитцер следва немската

¹ Leo Spitzer. Sprachwissenschaft und Wortkunst, S. 4, in Stilstudien, B. 2, Max Hueber, München, 1928.

традиция — убеден е, че методът на кръга може да се превърне в универсален подход към човешкото изобщо.

В какво се състои „кръгът в разбирането“, както Дилтай нарича откритието, направено от романтическия филолог и теолог Шлайермахер? Задачата на филолога е да схване целостта на произведението, но за да разбере цялото, той трябва да премине през неговите части. От друга страна частта не може да бъде разбрана, ако не е постигнат смисълът на цялото. Затова при четенето на част от текста се правят предположения за смисъла на целия текст. Това предзнание за цялото се коригира и проверява при четенето на следващите части, като същевременно изследователят конструира една посъответстваща на цялото представа, така че по протежението на текста движението между части и цяло не прекъсва. Без предварителното конструиране на смисъла на цялото не могат да се разберат не само частите, но и значението на отделните детайли — думи, изрази, ритмични смени, образи и т. н. Шпитцер отхвърля многобройните твърдения за порочността на този начин на разбиране. Тъкмо обратното, смята той, методът на кръга е основната познавателна операция в хуманитарното знание; отричайки я, отричаме и възможността за познаване на човешкото изобщо. За Шпитцер проблемът за познанието не се предхожда от размишления възможно ли е то изобщо и в частност възможно ли е познаването на езика и литературата, защото той е убеден, че „човешкият ум е надарен с мощ да изследва собствените си творения“.

Шпитцер разбира и прилага в анализите си метода на кръга психологически. В това отношение той също следва Шлайермахер и, разбира се, Дилтай. По-общата проблема за разбирането, чийто технологичен израз е методът на кръга, е поставена на психологическа основа в културно-философски план от Дилтай, така че Шпитцер се движи в една вече зададена посока. Сам той определя своето приложение на метода по следния начин: от повърхността към вътрешния жизнен център на художествената творба.² Наблюдават се определени детайли, които са направили впечатление на изследователя с нещо необикновено — те могат да принадлежат към сюжета, идеите, композицията или езика на творбата. Тези детайли се групират, като се търси обединяващият ги съзидателен център. Ако наистина сме открили центъра, който ги поражда, ние сме разбрали душевността на твореца. След това движението се извършва в обратна посока към други групи детайли, за да се провери хипотетично конструираната вътрешна форма. След неколkokратни подобни движения по принципа на махалото, изследователят ще може да установи дали е открил жизнения център, „слънцето“ на системата, или се е заблудил и се намира в периферията. „Трябва, казва Шпитцер, само да се пренесем в душата на великия говорител, на поета, за да присъствуваме на езиковия творчески акт.“³ Например в анализа си на „Дон Кихот“ Шпитцер се отправя от нестабилността и разнообразието на личните имена на героите, както и от разнообразните етимологии на тези имена, за да обясни какъв е бил вътрешният душевен мотив на Сервантес, криещ се зад тази полиномазия и полиетимология.

За да докаже, че филологическият кръг е приложим във всички хуманитарни области и за да отговори на своите противници, Шпитцер привежда цитати от различни философи, социолози, лингвисти и литературоведи, които би трябвало да подкрепят тезата му. Този начин на доказване с натрупване на много примери е характерен за Шпитцер.⁴ Сред цитираните автори е и Хай-

² Leo Spitzer. *Linguistics and Literary History*, p. 19, Princeton, N. J. Princeton University Press, 1948.

³ L. Spitzer. *Wortkunst und Sprachwissenschaft*, S. 503, in *Stilstudien*, B. 2.

⁴ L. Spitzer. *Linguistics and Literary History*, 33—35.

дегер с голям откъс от раздела „Разбиране и тълкуване“ в „Битие и време“. Приликата обаче между откъса от Хайдегер и размишленията на Шпитцер е по-скоро видима, а разликата огромна, въпреки че и Хайдегер смята всяко познание за кръгово.

Принципната разлика идва оттам, че Шпитцер разсъждава психологически, а Хайдегер — битийно. Антисубективната, антипсихологична, отстраняваща характерното за всеки психологизъм разграничение между вътрешно и външно, позиция на Хайдегер, тълкуваща индивидуалното като „битие-в-света“, е безкрайно далече от мисленето на Шпитцер. Показателен за съществени различия в принципите на тълкуване между двамата е и спорът около стихотворението на Мьорике „На една лампа“, в който Хайдегер участва макар и косвено с писмата си до Щайгер. Психологическата традиция, в която се намира Шпитцер, е само един от начините на разбиране и прилагане на метода на кръга в немското литературознание и философия.

В друг план особено силно върху Шпитцер въздействуват идеите на основателя на „неоидеалистическата филология“ Карл Фослер. Необходимо е да изложим накратко онези идеи на Фослер⁵, които Шпитцер прилага в конкретните си анализи, защото, по собствените му думи, той схващал своите опити като осъществяване на теоретическите изисквания на Фослер. Позицията на Фослер е част от общата антипозитивистична реакция в началото на века (трябва да имаме предвид и неговия продължителен личен контакт с Б. Кроче). Опитвайки се да преодолее схематизма на историческата граматика, чиято аналитична сухота така измъчва Шпитцер през студентските му години, Фослер се ориентира към едно естетико-психологическо изучаване на езика.

Тъй като основното внимание в позитивистката историческа граматика е съсредоточено върху промените, извършващи се под натиска на езиковите закони, индивидуалното своеобразие в езика се приемало за незначително. За историческата граматика било безразлично коя е личността на говорещия; тогава е без значение дали се изучава езикът на Петрарка например или на някой негов невеж съвременник.

След като се установи езиковият закон, възникват, според Фослер, следните въпроси: в каква епоха е действувал този закон, колко дълго е продължавало действието му, какви са географските предели на неговото разпространение, кои социални групи са неговите първоначални носители и най-накрая — защо именно в такава обществена среда и в такава култура е възникнал езиковият закон. На всички тези собствено исторически въпроси обаче историческата граматика не може да отговори. Тя не може да улови историята на конкретния език, защото езиковите закони нямат своя собствена история. Според Фослер само продуктивните дейности, само тези дейности, които са творчески, могат да имат своя собствена история. А езиковите закони не са продуктивна и самостоятелно развиваща се дейност. Те се променят само защото повече не са съблюдавани, с други думи, не те се променят, а промяната става с тях. Историята на езиковите закони може да се пише само в страдателен залог.

Ако езикът се схваща само граматически, той се превръща в готов предмет, веднъж даден и завършен, в който промените се извършват със съдбовна предопределеност. Същинското развитие в езика се проявява в индивидуалното му обновяване, докато граматическият интерес е съсредоточен в общо-

⁵ K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Max Hueber, München. 1923. Вж. и В. Жирмунский. Предговор към сб. Проблема литературной формы. Л., 1928.

то, формалното, закономерното и в този смисъл — в безличното. Индивидуалното в езика е подвижно и непредвидимо, а това е само следствие от неговия психологически характер — индивидуалното е психическо, то е израз на особено душевно мнение. Психологическото разбиране на езика позволява, смята Фослер, езикът да се разглежда като жизнена сила, като *енергея*. Тогава развитието на езика ще бъде резултат на психическата жизнена сила, чийто носител е отделният човек.

Какъв е характерът на индивидуалното? По своята същност то е психическо, а следователно и дълбинно. Това означава, че зад една граматическа конструкция могат да се скриват по няколко психологически, които са разположени на различна дълбочина в съзнанието на говорещия. Това несъответствие между психическо и граматическо, между душевното мнение на личността и езика, се проявява като индивидуално отклонение и нарушение на граматическата система. Именно отклоненията от общото и нормативното са предмет на стилистиката, която трябва да изучава индивидуалните особености като езиков израз на определено душевно мнение. Между граматическото и психологическото съществува непрекъснато движение — когато представа да изразява първоначално породилото го душевно състояние, психическото се превръща във формална схема, в закономерност и правило и следователно — в граматическо. То, от своя страна, бива преодолявано от индивидуално-психическото, което прекрачва отвъд съществуващите и вече готови езикови форми. Несигурното равновесие между граматическо и психологическо ражда развитието на езика.

Ето защо стилистическите отклонения съществуват само съпоставени и едновременно противопоставени на определена граматическа система. За да се определи една употреба от стилистическа гледна точка, е необходимо преди това да се познава изцяло езиковата система — кое е традиционно и задължително и кое е отклонение, кое е обща и кое индивидуална употреба.

Фослер дава пример с явлението *erlebte Rede* (несвоя пряка реч), която формално е реч на автора, а съдържателно — на героя. Например: „Тя никога, да я прости господ, не беше виждала по-красив жених.“, вместо: „Тя си помисли: „Да ме прости господ, никога не съм виждала по-красив жених.“ Тази реч, чрез която авторът и читателят проникват сякаш в самата душа на героя и стават свидетели на неговия вътрешен живот, има осъзнато търсен стилистически ефект само защото в езика достатъчно ясно се различават пряка от непряка реч. Но в средновековния френски несвоята пряка реч би могла да се прецени само като случайно попадение или небрежност, но не и като художествено изразно средство.

Каква е същността на индивидуалното отклонение, което перспективно размества границите на съществуващата езикова система? От граматическа гледна точка то може да е недостатък и дори да изглежда като езиково деградиране. От друга страна, обаче, то внася промяна в езика и най-често промените, тъй като са резултат на дълбинна психическа сила, на душевно състояние, са спонтанни и несъзнателни. Те са израз на индивидуална интуиция. Езиковата промяна, която води до езикова новост, е продуктивна дейност, резултат на творческата инициатива на личността. От разсъжденията на Фослер можем да образуваме следния синонимен ред — езикът е жизнена сила, която става действителност и се развива чрез психическата сила на индивида, а тази психическа сила е творчество. Развитието на езика е резултат на творчеството на неговите носители.

Като продуктивна дейност и оригинално постижение, езиковата новост е не просто творчество, тя е изкуство. Перспективното отклонение от граматическата система е преди всичко художествена форма и следователно — есте-

тическо събитие. Затова, когато „дълбините на душата“, когато „нейните първични извори“ избликват на езиковата повърхност, граматическият недостатък може да се превърне в естетическо преимущество и в художествена ценност. Езикът, както и изкуството, се оказва израз на художествена интуиция. Това особено важи за историческия план на езика, защото първоначално всички граматически категории по своята духовна ценност и произход са били постигнати, само че в различните случаи трябва да се спускаме на различна дълбочина, за да открием подземните пластове, от които се хранят корените им. За разлика от граматическата система, където владее правото на общността, в изкуството владее правото на индивида и на отделната личност и това дава основание на Фослер да нарече обновяването на езика изкуство.

Същевременно Фослер е бил нееднократно упрекван за своето невнимание към системността на езика, за липсата на собствена лингвистична позиция в своите изследвания, за опита да наложи едно изключително естетическо гледище върху езика, сближавайки лингвистиката с естетиката.⁶ Тази естетическа позиция обаче, като избутва на преден план индивидуалното и художественото в езика, дава възможност литературното произведение да не се подвежда към общото и закономерното, да не се използва само като удобна илюстрация към развоя на езика, да не се заличава индивидуалността на писателя. Всъщност лингвистичните работи на Фослер с малки изключения са посветени на културно-исторически, а не на индивидуално-стилистични въпроси.

Шпитцер от своя страна се придържа почти винаги към своеобразието на конкретния текст. Конкретните научни възгледи на Шпитцер, както се казва и по-горе, имат обаче по-обща предпоставка. За Шпитцер методът на филологическия кръг е универсален подход към човека, към неговата духовност, към ежедневието му поведение. Ето защо не бива да гледаме на концепциите му само като на нещо затворено в лингвистиката и литературната история. Разсъжденията на Шпитцер за езика, литературата и човека имат обща основа. Свърхшателният анализ в студиите му не бива да ни подвежда. В едно свое интервю, дадено през 1952 г., той казва, че методът, с който анализирал литературните творби, не се различавал от начина, по който правел заключенията си за хората в ежедневието си общуване с тях. Веднъж при него влязъл добре облечен младеж, но с крещящо безвкусна вратовръзка. Тръгвайки от този детайл, Шпитцер предположил най-общо, че скритият принцип в поведението на младежа е утвърждаването на себе си за сметка на добрия вкус. След това Шпитцер се спрял върху друг детайл, за да провери верността на общото предположение и т. н.

В статията си „Словесното изкуство и езикознанието“, разсъждавайки за възможността да се даде изчерпателен и цялостен анализ на индивидуалния стил на даден писател или диалект, Шпитцер сравнява стилистическия анализ с впечатлението, което ни прави човешкото лице: „Най-после не постъпваме по-различно и когато описваме едно лице — острият нос или широкото лице не дават на техния притежател никакво право да претендира за оригиналност; едва неповторимото съчетание на еди-кои си черти създава своеобразието на лицето и едва съвкупността от всички черти позволява да изпъкне изразът на физиономията, докато изводи, направени от отделни елементи, като — „острият нос означава енергия и воля“ или „широката уста — чувственост“, могат да ни заблудят.“⁷

В друга своя основна статия, „Лингвистика и литературна история“, Шпитцер пише, че неговият „кръгов метод“ не е нищо друго освен продължение

⁶ Leo Weisgerber. Indogermanische Forschungen, B. 44 (1927), 309—311.

⁷ L. Spitzer. Wortkunst und Sprachwissenschaft, S. 513.

на общоприетата практика да се четат книги, защото четенето в най-добрия случай изисквало странното съжителство на две противоположни способности — съзерцателност и протеевско пригаждане. С други думи, четенето изисквало съсредоточено търпение, което да ни задържа при текста, което да ни заставя да не се отделяме от него, докато скритите в книгата сили не отприщели у нас творческия процес. Ето защо Шпитцер не се колебае да даде на студентите от американските университети същия съвет, който им дава и Лансон по време на своето лекционно турне из Съединените щати четиридесет години по-рано: „Четете вашите текстове!“

В така поставената проблема за метода на филологическия кръг като продължение на общата практика на четене са смесени поне две неща. Първото е как четене специалистът по литература — той може да четене и специализирано, с определена цел, но и съвсем неангажиран към художествения текст, защото четенето на специалиста не е постоянно и винаги тъждествено на себе си действие. Специалистът също може да четене неспециализирано. Второто е, че четенето далеч не винаги предполага откриването на смисъла и индивидуалността на художественото произведение. То може да бъде запълване на времето и тогава колкото е по-дебела книгата, толкова по-добре. Или пък може да бъде компенсаторен акт на пренасяне в друга, по-малко неприятна действителност. Обикновено различните елементи на четенето присъствуват при всеки негов акт, но тук става дума за доминантите, които организират цялостната реакция на читателя. Тъй като Шпитцер разсъждава твърде общо и не определя кой тип четене съвпада с метода на кръга, тази неопределеност поражда недоразумения, а и подозрения, че според него в основата на четенето лежи интересът към художествената литература. Четенето не е толкова еднозначна дейност, защото литературното произведение не се четене от извънвременен анонимен читател, а някой го четене в съвсем конкретна ситуация. Най-общо, въпросът е за начина на реагиране от страна на читателя.

Нека се спрем само на една страна от тази реакция — на въпроса присъствуват ли знанията в акта на четене. Според Рене Уелек — да, защото изследователят не е в състояние да се освободи и да отстрани своите знания, когато застане пред литературното произведение.⁸ Според Шпитцер не непременно, защото мигът на просветление, когато сме озарени от вътрешната светлина на творбата, е предизвикан от вярата, че зад привидния хаос съществува подреденост. Знанията са важни и макар тяхното значение да е изключително при анализа, все пак стойността им е второстепенна спрямо личността на филолога, спрямо неговия опит, талант и вяра. В оригиналния английски текст Шпитцер е употребил думата *belief*, която по-скоро трябва да се тълкува като рационална вяра или убеждение, основаващо се на вяра. „Колко често ми се е случвало, въпреки целия ми теоретичен опит в метода, натрупан в продължение на години, да се възiram като слепец, като начеващ студент в някоя страница, която не иска да разкрие магията си.“⁹ За Шпитцер специализираното знание помага, но не може да бъде решаващо. Решаваща е степента на неговата интериоризираност. Както обикновено, така и тук Шпитцер отговаря лично, изхождайки от собствения си опит.

На този въпрос трябва да се отговори както във връзка със собствения опит, така и принципно — необходимо е да се изясни за какъв тип знание става дума, каква е функцията му спрямо изкуството изобщо, степента на възможната му емоционална организираност и т. н. Ако последват ред уточнения, ще се види, че четенето на художествена литература и методът на фило-

⁸ R. Wellek, Leo Spitzer. *Comparative Literature*, v. 12, 1960, 310–334 (с пълна библиография на Шпитцер).

⁹ L. Spitzer. *Linguistics and Literary History*, p. 27.

логическия кръг не се покриват, и дори онова четене, което е насочено към разбиране смисъла на произведението, е различно от условия научен език, с който Шпитцер извършва своите анализи.

Нека приведем още един пример за това колко широко Шпитцер разбира и прилага своя метод. Една от областите, върху които се изпробва методът, е американската реклама. Този метод обикновено се е прилагал към произведенията на изкуството, и то към значителни произведения. Едновременно с тях обаче, казва Шпитцер, съществува и приложно изкуство, което украсява практическите вещи и ежедневиия живот. Подобно приложно изкуство е и рекламата. За да докаже това, Шпитцер анализира една реклама на портокалов сок. Ето и самата реклама: „Над билото на висока планина, прорязана от дълбоки клисури и покрита с блестящ на ярката светлина сняг, е изобразено огромно слънце с цвят на портокал, под което има надпис „Целувката на слънцето“. Вижда се спретнато селце, затулено от стройните прави редове на портокаловите дръвчета. На преден план сред портокаловата горичка се извисява бутилка с портокалов сок, висока колкото планината, с цвят, еднакъв с цвета на слънчевото кълбо. До гигантската бутилка е поставена друга по-малка, но със същия цвят, а до нея преса за плодове, върху която е приготвеният за изстискване портокал. В единия край на рекламата е написано: „От слънчевите портокалови гори на Калифорния — свеж за Вас!“¹⁰

Преди Шпитцер рекламата е била изследвана от гледна точка на психологията, на въздействието ѝ върху купувача, на търговския ѝ ефект, на нейното възникване, развитие и др. Гледната точка на Шпитцер е различна — той анализира естетически тази картина със словесен текст. Интересува го художествената традиция, в която е включена, извънтърговските цели, които удовлетворява, връзката между американския национален характер, американската културна история и рекламата. Тъй като рекламирането според Шпитцер е типично американска дейност, целта е, от една страна, да се даде историческо обяснение на явлениято, а, от друга, да се покаже заложеното в него художествено въздействие. Методът, който Шпитцер е прилагал към Рабле, Сервантес и Волтер, е в състояние да разтълкува и рекламата като конкретно проявление на една култура.

Шпитцер се отправя от външните характеристики към духа на текста, така както постъпва и с литературните творби. Той схваща рекламата като част от написания текст на американската култура, който също трябва да бъде прочетен, защото в неговите литературни и изобразителни похвати е отразен духът на епохата. Не ни е позволено, смята Шпитцер, да бъдем предубедени нито към цялото, нито към проявленията му, защото най-лошият начин да се разбере нашето време е да се отнасяме към него покровителствено или с негодувание. Това, което интересува филолога, е какво се крие зад ежедневиата подробност, каква е връзката ѝ с много други подробности и по какъв начин всички те са отнесени към основите на собствената си култура. Подвеждането на подробностите към обща обяснителна идея е принцип в работите на Лео Шпитцер. Така изследователят получавал перспектива за проникване до основите на културата чрез отделни нейни проявления, между които се установявала двойна връзка — от една страна, между самите тях, а, от друга, с дълбинния пласт, който ги е извикал за живот.

¹⁰ L. Spitzer. American Advertising Explained as Popular Art, in Essays on English and American Literature, 251—252, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1962. Необходимо е да разгледаме и късния американски период на Шпитцер, защото принципите, които ръководят научната му дейност в Съединените щати, са същите, както и преди емиграцията му от Германия.

В случая с рекламата основните характеристики, които Шпитцер открива, са четири: недоверието към езика като същностна черта на англосаксонския характер, ревностното изискване на американеца да го схващат като индивидуалност, калвинистко-деистичното практическо умонастроение, в което се съчетават производството заради самото производство, заради нравствеността на производителя и славата на Бога с една оптимистична картина за света, в която освен божията слава са предвидени и земните наслаждения на купателя. Четвъртата характеристика е душевността на протестантството, вярваща в силата на проповедта и основаваща се на убеждението, че всеки човек, доколкото носи в себе си божествената искра на разума, трябва само да бъде научен що е добро, за да го приеме и да се усъвършенствува непрекъснато, а в случая да се усъвършенствува материално.

Изчерпателният анализ трябва да разкрие психическите основания на текста. Вниманието към определена реклама като към цялостен текст от образ и слово със свои принципи на изграждане позволява на Шпитцер да открие психосоциалните параметри на американската култура. В търсене на дълбинната основа Шпитцер извлича при скрупулозния анализ на детайлите твърде общи психологически характеристики, които поради слабата си вътрешна определеност не следват непременно от анализирания текст. Това умозрително свързване на детайл и породила го цялост прави откритите параметри на американската култура да не изглеждат особено убедителни, още повече когато са откъснати от целостта на статията. Същевременно нито рекламирането като явление, нито конкретната реклама са лишени от самостоятелни характеристики за Шпитцер. На тях дори е обърнато по-голямо внимание, отколкото на скритата психологическа основа.

Обобщаващата инстанция, към която са отнесени всички тези разсъждения на Шпитцер за метода и предмета на изследване, е текстът. Етимологически текст означава плетка, сплитане, а в приведените по-горе случаи можем да определим текста като сплитане (плетка) от семантични връзки и взаимоотношения, които се характеризират с цялостност и завършеност. Следователно различни по обем и функции цялости могат да бъдат определени като текстове. Постепенно у Шпитцер всичко започва да клони натам да се представи текст — художественото произведение, езикът, човешкото лице, ежедневно поведение и накрая цялата култура. Понятията култура и текст стават синоними — всяко явление на културата и самата тя като цялост могат да се анализират с метода на кръга. И тъй като текст и художествено произведение са почти взаимозаменяими понятия, защото на текста е присъща минимум художественост, която се създава от високата му вътрешна организираност, то цялата култура-текст започва да се схваща като огромно художествено произведение. Рекламният текст, анализиран от Шпитцер, притежава своя художественост, която се поражда във взаимодействието на достъпната за непосредствено наблюдение повърхност и някаква скрита същност. Следователно рекламата е израз на нещо друго, което в случая е американският национален характер. Скритите в текста и пораждащите го психически енергии са много по-общо и по-малко определени, т. е. по-слабо организирани от самия текст. По отношение на отделните текстове тези психически енергии, тези скрити същности функционират като обгръщаш ги контекст. Именно в този психологически контекст се намират основанията на културата, които Шпитцер търси.

Текстът се превръща в образ на националната или индивидуална психика, той е неин заместител, организиран по определен начин. За да проникнем до основите на културата, трябва да открием индивидуалния организирал принцип на всеки текст. И така, текстът притежава дълбинна структура,

построен е вертикално и на различна дълбочина се поражда от индивидуалните или народностни психически основи.

Приложен към литературата, този възглед разделя литературното произведение на две — на повърхността е използваният език, а скритата същност е авторвата душевност. „Литературата е най-доброто свидетелство за душевността на един народ и тъй като тя от своя страна не е нищо друго освен езикът, записан от неговите видни представители, не можем ли да очакваме, че ще проникнем в духа на този народ чрез езика на неговите забележителни литературни творби?“¹¹ Езикът и литературата, казва в този пасаж Шпитцер, са еднакво художествени.

Основите на езика и на литературата са психологически, а предметът на стилистиката е изучаването на индивидуалните особености на езика като израз на авторвата душевност или на определено душевно мнение. Особената атмосфера в работите на Шпитцер се създава от счѣтаването на блестяща лингвистична подготовка с висока чувствителност към стилистичните нюанси, към най-дребните детайли на произведението. Изостреното внимание към индивидуалната художественост не изключва подробния коментар на текста, психологическата стилистика е свързана с метода на филологическия кръг. В „Езикознание и словесно изкуство“ Шпитцер определя своя метод така: „Да схване художествените цели в езика на поета, да даде характеристика на езика, да проникне обратно до душевността, която поетът е изразил чрез езика.“ Тази тройна задача, смята Шпитцер, може да бъде разрешена от отдаден на изкуството лингвист.¹²

С това Шпитцер е казал основното за своята стилистика. Няма да бъде изследвана така популярната в Германия в края на миналия и началото на нашия век психология на творчеството — например аналогията между физиологично и психично в създаването на творбата, нито ролята на преживяването, спомена, настроението или вътрешния образ на събитието, който си създава писателят, нито проблемата за общите и индивидуалните закони на творческата фантазия. Психологията на възприемането също така няма да бъде предмет на изследване. Извън подхода на Шпитцер остава и грубото обяснително налагане на биографията върху творбата, както и чисто осведомителните исторически данни, които могат да превърнат изследването в „безсмислен репортаж и нескромно ровене из разни истории“. С това Шпитцер отговаря и на основния за история на литературата въпрос — какво представляват литературните творби?

Литературата е най-оформеният и най-цялостният израз на индивидуалната и народностната душевност. Тя е средството да се открие психоетимонът на автора, а чрез особеностите на множество литературни творби — и психоетимонът на народността. С термина психоетимон Шпитцер обозначава общия психически корен или източник на различни по израз, но с еднаква функция езикови особености. Тези особености се проявяват като индивидуални отклонения от общоприетата норма. Те представляват историческа крачка от страна на автора, която изразява промяна в духа на епохата. По необходимост писателят възплъщава промяната в нова езикова форма. Стилистът трябва да определи какъв е смисълът на тази историческа крачка едновременно от психологическа и от лингвистична гледна точка. Поради своята неповторимост, която се проявява не изобщо, а спрямо определен език и определена епоха, писателят изразява исторически най-отчетливо духа на своя народ. Когато проследяваме промените в историята на езика, ние всъщност наблюдаваме историческата еволюция на народната душа.

¹¹ L. Spitzer. *Linguistics and Literary History*, p. 10.

¹² L. Spitzer. *Sprachwissenschaft und Wortkunst*, S. 4.

Проблемата е дали душевността в нейните индивидуални или народно-стни проявления е постижима. Дали все пак не откриваме нещо друго, което несъзнателно свързваме с душевността? По принцип Шпитцер не се съмнява, че тя може да бъде разпозната в израза и че литературата изразява пряко авторската душевност. По-късно обаче Шпитцер излага едно съществено съображение срещу това — индивидуалността може да бъде постигната само чрез индивидуалния стил, а това е възможно едва за авторите от средата на XVIII в. насам. Преди това личното изразяване е свръхусловно, подчинено на традиционен надиндивидуален стил. Блестящ пример е Монтен, който, въпреки че портретува привидно себе си, всъщност се схваща твърде обобщено като „Човекът“. Идеята за гения все още не е открита, нито разработена в изкуството.

Шпитцер разказва как един негов студент, който изследвал стила на епиския поет от XVI в. Агрипа Д'Обинье, открил у него редица антистетични връзки като „мляко-отрова“, „майка-змия“, „естествено-неестествено“, отнасящи се до Катерина Медичи и нейните протестантски противници. От своя страна, Шпитцер му напомнил, че тези връзки са създадени от класическата и библейската традиция, а Агрипа е дал само мощен израз на вековните идеологически образци, които същевременно са преодолели собствения му сприях характер.

До средата на XVIII в. изискванията на жанра успяват да подтиснат изявата на авторската личност. Изучаването на жанра обаче остава пренебрегнато от Шпитцер, което е показателно и за принципната несистематичност на Шпитцеровата стилистика. „Жанрът е един вид воля, по-властна от автората“, неговият плътен контур покрива авторската индивидуалност. Същевременно чрез жанра авторът става участник в традицията, освобождава се от неудовлетворителната единичност на своето съществуване и придобива нормативно поведение, утвърждавайки в съревнование с живелите преди него автори осветените от традицията ценности.

Интересът на Шпитцер обаче не е насочен към нормативното, утвърденото, повтарящото се, а към езиковата новост като отклонение от нормата, към особеното като резултат на душевен афект. Не трябва да забравяме, че когато говори за душевността на автора, Шпитцер няма предвид неговата личност извън произведението. Съвсем рядко той си позволява да проникне не в душата на автора, а на живия човек. Изместването на погледа извън пределите на произведението е оправдано, смята Шпитцер, само за модерните писатели от XVIII в. насам, които се радват на свободата, предоставена им от теорията за „оригиналния гений“.

Извън мисловния хоризонт на Шпитцер остава разграничението между категорията литературна творба и конкретната ѝ реализация. Феноменът на творбата се търси партикуларно в множество негови реализации. Езикът, смята Шпитцер, е преди всичко съобщение, изкуството — преди всичко израз, езикът е преди всичко социален, изкуството индивидуално. Но езикът също може да бъде израз, а изкуството — съобщение. В пресичането на двете — индивидуалната употреба като нарушение на общото, безличното, закономерното — се открива характерното за всяко литературно произведение, онова, което го прави неповторимо. Целта на Лео Шпитцер е откриването на неповторимата индивидуалност на творбата. В спор за анализа на стихотворението на Йейтс „Леда и лебедът“ Шпитцер възразява на Хойт Тробридж, един от представителите на школата т. нар. „чикагски аристотелианци“, чиито усилия в изследването на литературата са съсредоточени около основното за тях понятие жанр, следното:

„Моят опит в поезията ми подсказва да търся в отделното велико стихотворение преди всичко онова, което предизвиква най-непосредствено впечатление, най-индивидуалното, най-малко „номенклатурното“ — вместо да се съсредоточавам върху характеристиките, представителни за рода (независимо от това колко възвишен би могъл да бъде родът на възвишеното); обикновено търся характерното за всяко стихотворение, без да си служа с възхвали, които биха могли да се отнасят еднакво добре към съвсем различни стихотворения.“¹³ Несъгласието е направено по конкретен повод, но има по-общ характер. В него присъствува скрито поставеният по съвсем различен начин проблем за разбирането на литературата. Не единичното и частното потвърждават общото — стихотворението на Йейтс и установените от Лонгин категории, а точно обратното — най-същественото е неповторимо и несводимо към общото. При това Шпитцер неведнъж се колебае дали все пак всички усилия да се изрази индивидуалното по аналитичен път не са само едно приближение към него. Дори и така да е, смята Шпитцер, филологът, който иска да постигне в елемента цялото, а в словото — душата, трябва да се помъчи да направи своя израз фин до възможния предел.

В стремежа си към индивидуалното Шпитцер никога не тръгва от една и съща особеност в анализите си на литературните творби. У Рабле това могат да бъдат многобройните неологизми, създадени чрез противопоставянето на сериозна коренна част и комична основа или обратно, при Шарл-Луи Филип причинният съюз *à cause de*, синтактичните постижения на френските символисти или временно-пространственият ритъм в стихотворението „Леда и лебедът“. Това са явления от различна величина, но всички те помагат на Шпитцер да открие смисъла на творбата, проявяващ се в нейната особена подреденост.

Подредеността на литературната творба според Шпитцер напомня слънчевата система, но всяка една е сама по себе си уникална. Слънцето, което се намира в центъра на творбата, се отразява във всички нейни езикови и литературни подробности. Подредеността има дълбинен характер, тя не е очевидна и непосредствено достъпна, което и налага тя да бъде обяснявана. Подредеността на текста е филологическа аксиома, той не може да бъде хаотично струпване на детайли. Филологът трябва да вярва в неговата устроеност, трябва да вярва, че в края на своето пътешествие през текста го очаква живителна глътка от някоя „божествена бутилка“. Единственият метод за филолога е индуктивният, от подробностите към цялото, докато дедуктивният метод може да служи само за верифициране на предположенията. С индуктивния път е свързан възгледът за особената ценност на детайла, формулиран от Jakob Grimm като: „Благоговееие пред малкото!“

В микроскопичното се оглежда макрокосмичното, смисълът на текста в неговите детайли. Шпитцер формулира за всяка творба нейния смислов център, но формулировката невинаги изразява удовлетворително индивидуалността на творбата — например „Унанизмизмът на Жюл Ромен“ или „псевдообективното мотивиране на Шарл-Луи Филип“, поради което Шпитцер се оплаква, че му се удавало само да се докосне до индивидуалното. Настойчивото четене и препрочитане е пътят, твърди Шпитцер, по който трябва да вървим, за да проникнем в индивидуалността на литературната творба. Само пълноценното потапяне в нейната атмосфера ще ни доведе до т. нар. „вътрешно шракване“, мига на просветление, при който между нас и творбата се установява връзка, която ни помага да обединим в общ смисъл отделния детайл и целостта на творбата.

¹³ L. Spitzer. On Yeat's Poem "Leda and the Swan", p. 4, in Essays on English. . .

Шпитцер свързва тази обща методика на четене с един по-специализиран език на описание, в който комбинира термини от лингвистиката и психологията, за да успее да обхване както езиковата повърхност, така и пораждащия я психологически център. Но не само езикът на описание, с който си служи Шпитцер, нито само общите идеи, а и цялостната постройка на неговите работи също е израз на определено виждане за литературата, за отношението критически — литературен текст и най-после — за смисъла на собствената му научна дейност. Работите на Шпитцер притежават свое текстово поведение, което, гледано сумарно, побира в себе си общите идеи и е нещо по-широко от тях. Като ни показва текстовете на Шпитцер на равнището на стилистиката, то разкрива навярно неосъзнавани и от самия него страни на научното му творчество. Получаваме по-обемна картина, в която започва да се долавя и нещо от личността на самия Лео Шпитцер.

Начинът, по който са организирани работите му, дава отговор на въпросите защо Шпитцер няма книга, която да рекапитулира по систематичен начин усилията му и защо рядко се връща към автор или произведение, с които веднъж се е занимавал. Шпитцер преброява историческото развитие на основните романски, както и на англо-американската литератури и всеки път формулира конкретно проблема за литературната творба, сякаш захласнат в нейната, поставена под лупа, индивидуалност.

Когато двамата колеги — Лео Шпитцер и Ерих Ауербах — се оказват емигранти в Истанбул след 1933 г., Шпитцер престоява за кратко и от 1936 г. е професор в университета „Джон Хопкинс“. Ауербах остава и написва своето цялостно изследване за изобразената в античната и западноевропейските литератури действителност — „Мимезис“. В Истанбул Шпитцер останал изумен от сиромашията на библиотеките — липсвали основни книги. Когато Шпитцер отишъл при декана, този любезно го уведомил, че те не се тревожели толкова много заради книги.¹⁴ Ауербах констатира същото, но все пак не напуска Истанбул. Каквито и да са били причините за различното поведение на двамата, то издава преди всичко съществени личностни различия, проявени между другото и по характерен начин в работите им. В сравнение с еlegantния маниер на разказване и събеседване, ритмично течащ в „Мимезис“, статиите и студиите на Шпитцер изглеждат тежки, претрупани от примери, справки, бележки и библиография.

Трудно е да се определи еднозначно дали работите на Шпитцер са комуникативни, каква е степената на въздействието им и доколко Шпитцер е търсил това въздействие. Те предполагат твърде много филологически знания, за да станат изцяло достъпни. Иначе цели блокове от тях биха останали неразбираеми. Анализите му направо затыват в подробностите на оригинала. Предназначението на подробностите е да изведат общата идея на анализа, но те са толкова семантично конкретни, че връзката между тях и идеята изтънява до скъсване. Поради тази свръхконкретност те почти престават да бъдат доказателство на твърде общата за тях идея. На такива места въздействието на текста рязко спада и той става почти недостъпен. Нека накратко проследим постройката на една от най-известните статии на Шпитцер, публикувана през 1948 г. — „Лингвистика и литературна история“.

След кратък програмен увод за принципното единство на лингвистиката и историята на литературата следват лични спомени за юношеските и студентските години на Шпитцер. В няколко пасажа той излага възгледите и недоволството си от позитивистката методология на своите професори по историческа граматика на френския език и по история на френската литература. Основната част на статията проследява етимологията на средновековната

¹⁴ R. Wellek. L. Spitzer, p. 310.

английска дума *conundrum* и на нейните варианти; целта е откриването на скрития в историята на думата психоестимон. Същият метод се прилага след това върху литературните творби, за да се потвърди единството, изложено в началото на статията. Открива се психоестимонът на автора (Рабле, Филип, Селин) и на епохата, в която той твори чрез метода на филологическия кръг. Анализите и конкретните примери се прекъсват от разсъжденията на Шпитцер за метода на кръга и за приложението му в хуманистиката изобщо, за немската херменевтична традиция, за различията между неговата методология и тази на учителите му. Към края на статията е публикувано писмо до Шпитцер от негов американски студент, както и коментарът на Шпитцер върху писмото. Тази част наистина би могла да е добавена по-късно, както смята Р. Уелек, но тя не е по-откъсната от предишния развой на статията, отколкото са останалите части помежду си. В нея Шпитцер говори за отношението на филолога към художествения текст. Изводите от анализите, както и общите разсъждения би трябвало да обединят отделните части на статията, да осигурят единството ѝ. Статията обаче се разпада на две равнища — от една страна, свърхконкретност, от друга, свърхобобщителност и оставя впечатление за скокове между тях. Бележите — всъщност по своя обем и проблеми те представляват втора статия — засилват пестротата. Някои от тях могат да намерят място в основния текст, а някои са съвсем ненужни — просто разсъждения по повод.

Основните нерешени проблеми в стилистическите студии на Шпитцер са сплитането на отделните връзки и ставането, изведено до въздействаща цялост. Дори когато е постигната, индивидуалността на творбата е прекалено индивидуална и неудовлетворително конкретна. Не самият проблем за индивидуалността, а начинът на неговото решаване става проблематичен. Огромното знание на Шпитцер, демонстрирано при всеки повод, и свързаната с него методологическа сигурност би трябвало да въздействуват като убедително доказателство. Преувеличеното доверяване на знанието обаче поставя под въпрос неверността на конкретните изводи, а самата позиция на Шпитцер нейния ценностен аспект.

Студиите му могат да се четат и без предварителна подготовка, защото формулираните в тях идеи са достатъчно общи. Въпреки това те не успяват да постигнат равновесие между общо и единично, онази динамика на ставането, при която идеите се оформят в процеса на анализа и се внушават чрез текста, дори когато не са декларирани. Тъй като липсват степените на прехода между детайла и идеята, двата пласта, на които се разпадат работите на Шпитцер, страдат — единият от комуникативна недостатъчност, другият — от комуникативно излишество. Разбира се, става дума за излишество или недостатъчност само в пределите на конкретния текст и на конкретните задачи, които Шпитцер си поставя.

Стилистичните студии на Шпитцер са изпълнени с интелектуално напрежение спрямо литературната творба и заедно с това са обяснително затворени в себе си. Връзката между критическия и художествения текст не се мисли като взаимност, поради което работите на Шпитцер не оставят впечатление, че тяхната ценностна основа е взаимодействието им с анализирания текст. По-скоро те издават едно особено удоволствие от собствения мисловен процес, при който другият се познава през гледната точка на Шпитцер и заради нея. Дори в публикуваните си лекции Шпитцер сякаш говори на някой трети, не на другия, а също така, когато дискутира чужди мнения, Шпитцер е открит само в посоката на своя възглед. Чуждите мнения са само повод да утвърди своето.

Ценностната основа на целия състав от стилистични анализи на Шпитцер се корени във филологическата му позиция спрямо литературния текст и спрямо текста изобщо. „Предметът на филологията, казва Шпитцер, е всичко човешко, взаимно свързаните и преплетени страни на човешката дейност. . . , с други думи, позицията, че всички човешки проявления са еднакво важни.“¹⁵ Затова не звучи странно в устата на един филолог, привикнал да се вчита в текстове, чиято ценност е осветена от времето, твърдението, че рекламата може да осъществи естетическите стремежи на съвременното човечество. Човешките измерения на филологията предпазват Шпитцер както от крайностите на метаконструкциите и технологичните процедури, така и от метафизическите спекулации, от свеждането на литературните произведения до оголени идеи. Затова той спори както с американските бихейвиористи, така и с представители на „историята на идеите“ като Лавджой.

Много е трудно да се каже кое точно помага на Шпитцер при анализи-те му — знанията, методът или нещо друго, което е резултат на талант, опит и вяра. Във всеки случай Р. Уелек има право, когато настоява върху личните качества на Шпитцер, защото те стоят в основата на виртуозните му изследвания. Поне две от тези качества са особено съществени — непредубеденото вникване в много и различни текстове и напрежението за обединяване на различните хуманитарни области. Именно тези лични възможности са предпоставка за огромните знания на Шпитцер, чиито основи, както споделя той, са заложени в класическия лицей и в университета, но те са и щастливо съчетани с неговия метод.

Филологът е едновременно владетел и роб на текстове. Същността на филологическата реакция е приемане на светове в себе си — приемане и разбиране, което естествено е идеал и норма за поведение. Текстовете, чиято организирана и съгъстена плетка е заместител на многообразни жизнени форми, изискват, за да бъдат проучвани, знания в ширина. Този основен момент на свързване и разливане по хоризонтала (както видяхме, той е характерен и за начина, по който са построени студиите на Шпитцер) изоставя на втори план проблема за основите и стойността на това знание. Заедно с това обединяването му (то би могло да включва дори знания върху географията и историческата геология) е невъзможно без непредубедено внимание към текстовете, често пъти толкова различни, далечни и чужди на собствения ни свят. Когато се вглеждаме в работите на Шпитцер, ни поразяват две неща — тематичното им многообразие и покриването на цялото историческо пространство на много национални литератури.

Достигането до тези литератури в оригинал предполага висока способност за разбиране, която е не само резултат на професионално знание, макар че то е помогнало много, но е преди всичко качество на характера, който заедно с общото филологическо умянастроение и изведената на преден план основна идея, че литературата е израз на индивидуалната и народна душевност, създават едно особено богато съчетание — личността на Лео Шпитцер. Ето защо ако Шпитцер настоява да се нарича филолог, а не само лингвист или историк на литературата, то е преди всичко, защото е верен на основния филологически девиз: „Да се разбере, да се вникне, да не се фалшифицира!“

Дори и късните работи на Шпитцер, писани след Втората световна война, напомнят за времето, когато филологията е все още единна и неразчленена, когато мощната тенденция за обособяване на отделните области и за вътрешното им подразделяне все още не съществува. В нашия век обаче връзката с обединяващата основа вече е загубена. Вътре в самата филология действуват сили, които подготвят собственото ѝ разпадане. Поради вниманието

¹⁵ L. Spitzer. *Linguistics and Literary History*, p. 24.

към различни по своята природа текстове, които изследва с общ метод, във филологията съществува тенденцията за деспецифициране на всички по-частни области, включително и на художествената литература. Обособяването в рамките на общата филология изглежда естествено, ако се схваща като път към постигането на специфичните закономерности на всяка област. Във филологическата позиция спрямо текста се сблъскват две противоположни тенденции — желанието да се излезе извън границите на конкретния текст, да се проектира текстът върху света, което е съчетано с микроскопично наблюдение над неговите подробности. Пределна широта се обвързва с пределна стесненост.

Обаче промените, които са настъпили в целостта на филологията, не засягат методологията на Шпитцер. Това намалява възможната ефикасност на собствения му опит. „Споделям личния си опит, казва Шпитцер в 1945 г., тъй като мисля, че моето собствено положение преди четиридесет години в Европа не се различаваше съществено от обстоятелствата, с които виждам да се сблъсква днес начеващия учен.“¹⁶

Трудно е да се разбере дали Шпитцер отстоява една обща и единна филологическа позиция, която днес е невъзможна, а навярно и ненужна, или говори за принципа на филологията, чието присъствие не само е възможно, то е задължително при всяко конкретно изследване. Дали този тип филологическо изследване, който намираме в стилистичните студии на Шпитцер, е възможен и нещо повече — дали е необходим днес, това са проблеми, които не се подлагат на съмнение от него. Шпитцер ги утвърждава с поведение си на учен, но и с една трудно приемлива методологическа самоувереност. За него филологията е основа, за която се мисли само в положителен план.

Като методология психологическата стилистика на Лео Шпитцер отдавна е история. Тя е практически израз на необходимостта, появила се в края на миналия и началото на нашия век, да се преодолее позитивизмът в езикознанието и литературознанието и да се отиде по-нататък — да се създаде стилистиката като специална дисциплина за анализа и разбирането на литературните художествени произведения; обяснимо е надценяването на тяхната индивидуалност и неповторимост. Така психологическата стилистика е преди всичко израз на един опит, свързан с променящата се социална ситуация в Германия, чиято вдъхновяваща сила не е вече оптимистичното убеждение в неспирния прогрес, както би било редно, а човешката индивидуалност, и съответно в литературознанието — индивидуалната творба, представяща в своя текст една неповторима душевност.

¹⁶ Ibid., p. 1.

При написването на статията е използвана и следната литература:

М. Арнаудов. Развой на литературната психология. СУ, ИФФ, 1916.

Н. Георгиев. Разноличие на едностранчивостта. — В: Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание. С., 1969.

П. Гайденко. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции. — Вопросы литературы, 1977, кн. 5.

Н. Рюге. Foreword to L. Spitzer, Essays on English. . .

СОЦИАЛНИ ФОРМИ НА САМОСЪЗНАНИЕТО НА ПРЕВОДНОТО ДЕЛО — 1984 г.

(Състояние и проблеми на теорията, историята
и критиката на превода и преводната литература)

МИХАИЛ НЕДЕЛЧЕВ

Един доклад, посветен на социалните форми на самосъзнанието на преводното дело — видяно като част от общата съвременна българска литературна и езикова култура, един такъв доклад, обглеждащ — макар и само за период от една година — и теорията, и историята, и критиката, неизбежно ще има обзорно-информативен характер. И все пак бих желал да обхвана толкова разнородните явления в някакво единство, в система. Именно затова употребявам понятието *литературна и езикова култура*. За разлика от *литература* то ни насочва не само към продукта на преводаческото изкуство, а към цялата верига, която го обуславя: създателя на оригиналния текст, родната му езикова и литературна среда, взаимоотношенията на двата езикови и литературни контекста — оригиналния и българския, личността на преводача с творческите му умения, институциите, които осъществяват литературната политика, въобще социалното реализиране на превода — включително и в съзнанието на читателя.

Десетгодишната дейност на Съюза на преводачите в България извади от полуанонимното съществуване личността на преводача. В днешната българска литературна култура той вече е с осъзната, стабилна професионално-творческа роля. Не е така обаче с личността на критика на преводната литература. Неговият облик първа трябва да се дооформя. През 1984 година има някои нови моменти в този процес и именно тях бих желал да направя център на моя доклад.

Естествено, на първо място тук трябва да се посочи новоприетата от Съюза на преводачите в България „Програма за развитието на критиката на преводната литература и на преводаческото изкуство“. Тази програма е обобщение на проведената през 1982 г. съюзна годишна конференция по въпросите на критиката на превода, но тя се основава и върху цялостната досегашна дейност на творческото обединение на българските преводачи.

Всички сме свидетели колко много неща се промениха в нашата културна област благодарение на тази дейност. Самият факт, че създаването и работата на една институция, на една творческа организация могат да променят за по-добро професионалния статут на членовете ѝ, че проблемите се решават последователно и съзнателно в рамките на цялата ни страна, засилва оптимистичната ни представа за нашето социалистическо общество. Днес ние се надяваме, че с общи усилия много неща ще се променят и в сферата на самосъзнанието на преводното дело, на критиката, теорията и историята. Едно най-бегло сравнение между критическите текстове в съюзните издания „Факел“ и особено „Панорама“ и в другите наши литературни издания ще ни покаже посоките на промяната.

В Програмата отново се подчертава идеологическата значимост на критическата дейност, посочва се, че „критическото мислене и разбирането ни за развитието на критиката в областта на преводното дело трябва да бъде на равнището на съвременните идейно-естетически задачи, поставени от партийното и държавно ръководство“, в духа на „повелята за високо качество“. Изложени са осъвременените, родени от анализа на културната ни практика схващания за идей-

но-естетическия критерий, за тематичния подбор и необходимостта чуждите явления да бъдат осмислени, пречупени през призмата на комунистическото светоусещане и на националните традиции, за отказа от примитивизма, схематизма при интерпретацията на противоречиви художествени явления. Задълбочено са изложени и редица по-конкретни въпроси на стратегията и тактиката на критическата дейност: акцентирането върху отделните национални литератури, върху епохи или значителни произведения; формите на възпитаване на читателския вкус, използването на различните възможности за публичност на критическите идеи и преценки. Всичко това не остава само един добър програмен документ, а се придружава от решения за конкретни организационни мерки, които — всички сме свидетели и участници — вече усилено и творчески се изпълняват.

Редица важни събития от съюзния организационен живот през миналата година с основане могат да се считат за подготовка по работата в духа на Програмата. На първо място ще припомним темата на състоялата се през октомври във Варна Девета двустранна среща между български и съветски преводачи „Майсторството на превода — традиции и съвременни изисквания“. В словото си при откриването председателят на Съюза на преводачите в България Леда Милева казва, че срещата „ще ни позволи да навлезем както в някои тъкности на изкуството на превода, така и да хвърлим поглед върху извършеното от българските и съветските преводачи, за да бъдат по-пълноводни тези две реки от художествено слово, течащи в различни посоки, да се опитаме да опоним приема и въздействието върху читателите на преведените от нас книги в изминалите 40 години, през които нашата вековна дружба се превърна в нерушимо социалистическо братство и единение“. Ходът на срещата потвърди значимостта на тази конкретна критико-историческа програма и всъщност равносметката на юбилея определи патоса и на още много други инициативи и публикувани в печата текстове. А посветеният на критиката доклад на Христо Стефанов от Третия национален преглед на творчеството на младите преводачи (печатан в кн. 2 на сп. „Литературна мисъл“ за т. г.) и последвалата дискусия бяха своеобразна преценка на кадровия потенциал от млади критици на преводната литература.

Сега е важно да търсим приемствеността в нашата работа; добре би било да не трябва да се връщаме непрекъснато към нерешени проблеми, към това, за което сме говорили преди, да не почваме непрекъснато от нулата. Естествено, за една година нещата не могат да се променят магически и аз също мога да повторя някои от констатациите, които направи на миналогодишния преглед Любомир Илиев в отличия си доклад. Бих могъл и аз да кажа, че в печата все още преобладават рецензиите с по-общ характер, които не разглеждат превода „като превод“, че наистина е „наивно да разглеждаме състоянието на критиката на превода встрани от общото състояние на критиката у нас“ и в това отношение критиката на преводната литература неизбежно ще притежава и общите пороци — безкритичност, хвалебственост, бягство от оперативността; мога да приповторя, че част от членовете на секцията „Теория, история, критика“ отново не са били всред активните критици, че в областта на теорията отново има отделни силни изяви. Но редно е и да се каже, че редица от препоръчаните от Любомир Илиев критически преценки (на поредици, тематични насоки) са направени или че нещата в някои области са се попроменили. Христо Стефанов например публикува във вестник „Литературен фронт“ обширна статия за някои идейно-естетически аспекти на научната фантастика във варненската библиотека „Галактика“. През 1984 г. преводът на научна и техническа литература вече не бе толкова встрани от вниманието ни, а на преводите на философска и литературоведска проза бяха посветени — както ще видим по-нататък — проникновени изследвания. Но основната промяна е в самите критици и аз отново се връщам към тематичния център на моя доклад.

И така, кой е субектът на всичко това, което предстои да се извърши в областта на самосъзнанието на преводната литература, кой е критикът на преводната литература? Програмата дава една прецизна формулировка, но аз ще си позволя да добавя и нещо свое.

Видният руски съветски учен Сергей Аверинцев има една великолепно мисъл, че на филолога (а аз бих добавил — и на литератора), „принадлежи целият човешки свят, но свят, организиран около текста и видян през текста“, през писмената реалност. А за критика на преводната литература тази писмена реалност е двойна, тя е с двойна перспектива, тъй като се бори и с оригиналната, и с преводната творба в сложните им взаимоотношения с двете творчески лич-

ности — писателят и преводачът. Може с известна доза условност да се каже, че текстът (в семиотическия смисъл на думата) за анализ на критика на преводната литература е сложно единство, комплекс всъщност от двете творби. Гледната точка на критика може да бъде в дадена негова статия от позицията на оригиналната култура или на българската култура, но независимо от това той трябва да носи в съзнанието си представата за взаимопроникнатостта на двете езикови реалности чрез акта на превеждането. Критикът е критик на превода и преводната литература само ако държи сметка за тази двойна перспектива. Той не трябва да вижда едноизмерно преводната литературна творба.

Тази сложна ситуация драматично е изразил Богдан Богданов във финала на своя предговор към сборника „Традиция. Литература. Действителност“. Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание: „Тъй и аз започвам да се люшкам между двата полюса на затворените в себе си литератури и на едната обща литература, в която се сливат всички. Във всеки случай и настоящите студии убеждават, че колкото и верзиран да е в една литература или само в една нейна област, за да работи добре в нея, литературният трябва да ходи и другаде, а може би и навсякъде.“ Задължителната ориентация към проблемите на двойната езикова реалност възпитава у критика на преводната литература вяност към основното правило на системното мислене, че литературите (а и културите) се отнасят една към друга само като цяло към цяло и отделните произведения — оригиналното и преводното — се съотнасят помежду си също през цялото — независимо че образуват съвместно единния *текст*. Ще добавя отново: свързаният съставен текст (т. е. знаковата последователност), който трябва да анализира критикът на преводна литература, е според това определение комплекс от оригиналното и преводното произведение, както и от цялата мрежа на свързващи ги взаимоотношения.

Естествено, критикът на преводната литература трябва да бъде и подготвен критик на българската литература, трябва да познава и системата на родната култура и език. Той вижда с какво обогатява българските повествователни възможности например появата на „Смъртта на Вергилий“ на Брехт и обратно: кое в българската литература и в съвременното българско езиково съзнание прави възможна появата и адекватната трансформация на такава сложна творба. Критикът трябва да може да прецени въздействието на стиловите особености на езика на Хръстан Дянков от неговите преводи на Фокнър върху изразните конвенции от романите на Димитър Вълев (декларирал неведнъж това влияние). Въобще границите между специфичните проблеми на превода и проблемите на идейно-тематичната интерпретация на творбата за идеалния критик не съществуват. Той има качествата на специалист в една област, която от десетилетия наричаме *лингволитературознание*.

Това е идеалният критик. А критиците на преводната литература от 1984 година са много по-интересни и многообразни просто защото са живи творчески личности. Ограничим ли се в оперативната критика, това са предимно литератори от по-младите поколения (изключвам няколко силни изяви на по-възрастни автори, на които ще се спра по-сетне).

На първо място бих поставил една група критици, които имат опита на преводачи на сложни, неконвенционални класически и съвременни текстове и едновременно с това научни изследователски интереси. Към имената на по-„академичните“ Цветана Кръстева, Николай Б. Попов, Федя Филкова (следва ги и по-неизвестната Калина Цанева) ще добавя имената на посещаващите повече време на превода Любомир Илиев, Венцеслав Константинов, Спас Николов, Красимир Мирчев, тъй като максималистичната самовизискателност и принципната и висока критичност определят единния патос на разнородните им дейности. Самата композиция на ред техни рецензии е твърде различна от добре познатата ни схема. За превода вече не се говори в пасаж на финала, а той е критическа тема, естествено втъкана в общия идейно-естетически анализ на рецензираната творба.

Очевидно на фона на общата безкритичност и безоснователна хвалебственост в българската критика като цяло по-силно впечатление правят, най-добре се помнят отрицателните отзиви. Така ярко изразяваната досега в преводи и статии любов на Цветана Кръстева към културата на Япония определя дълбокото ѝ възмущение от превода на Елза Димитрова на книгата „Потъването на Япония“ от Сакоя Комацу (и този, и следващите критически текстове са от сп. „Панорама“). Кръстева разобличава спекулацията с това „Превод от японски със съкращения“,

доказва руската основа — и тя недоразбрана — на българския текст. Ние също споделяме усещането ѝ за извършено кошуство. „Излъгани очаквания“ е онаследил Любомир Илиев рецензията си за немощото преводаческо постижение на Слава Славова в „Набор 22“ на Аугуст Кюн, постижение, което ражда лошото противоречие между суперлативите за творбата в предговора на Надя Фурнаджиева (заслужени между впрочем) и читателското усещане за тромавост. В рецензията с изразително заглавие „В криво огледало“ Николай Б. Попов също е посочил разминаването на желанието на издателство, редактор и съставител да представят един от именитите американски хумористи на XX в. — Джеймс Търбър, разминаването на това желание с несръчността на преводача Божидар Стойков в „Панаир“. В резултат: текстът или не е смешен, или — както казва Попов — „Това вече е смешно. Но не е Търбър.“ Пределно убедителен е отзивът и на Красимир Мирчев за злощастната „Зимна Венеция“ на Емануел Роблес, попадаща в ръцете на Никола Колев (неприятно съвпадение с името на известния преводач от и на френски език и критик и историк Никола Тонев Колев). Езиковата небрежност на текста бе отбелязана и от Георги Цанков на миналогодишния преглед.

Но нека спрем дотук с изброяването на справедливите критически упреци. При всички тези отрицателни рецензии ние сме убедени, че критиците биха изпълнили по съвсем друг начин професионалния си дълг и като преводачи и това стократно увеличава силата на моралната им позиция. И нещо друго: по отношение на критичността, рецензиите за преводната литература през миналата година изглежда печелят убедително процентното съотношение *критично срещу панегирично* в сравнение с рецензиите за съвременни български произведения. (Не може да не ни направи неприятно впечатление фактът, че една голяма част от критикуваните книги са на издателство „Христо Г. Данов“ — така добре защищавало инак и с преводни книги авторитета си през годините!)

Но може би ще кажат колегите: голямото майсторство и професионалната етичност на критици, които и сами са преводачи, се проявяват при интерпретацията на преводни творби, предизвикали възхищението им или поне удовлетворяващи ги. Обособените от мен в първа група критици имат и такива изяви. Това са отзивите на: Красимир Мирчев за превода на Нели Захариева на нашумялата книга „Мемоарите на Адриан“ от Маргьорит Юрсенар (отбелязан е „постигнатият с артистичност единен тон“; между впрочем наскоро излезе от печат в превод на Мирчев друг роман на Юрсенар — „Творение в черно“); Спас Николов за книгата на Джон Гарднър „За нравствеността в литературата“ (превод Христина Кочемидова); Венцеслав Константинов — за „Послушникът“ на Роберт Валзер в интерпретацията на Елена Попова-Матушева и за „Лутанията на възпитаника Тьорлес“ на Музил — пресъздаден от Надя Фурнаджиева (особено внимание рецензентът обръща на успехите при предаването на контрастираща с аристократическата изтънченост на Тьорлес вулгарен стилистичен пласт на другарите му от интерната); Калина Цанева — за книгите на Мария Кунцевичова (превод Лилия Рачева) и Ян Парандовски (превод Методи Методиев) — отзивите са построени върху широка литературно-историческа основа; Николай Б. Попов — за новия английски превод на „Септември“ на Гео Милев, направен от Евалд Озерс, превод, в който е схванат вътрешният ритъм на голямата творба. Все интерпретации с тънки професионални наблюдения!

А в рецензията на Федя Филкова (в. „Пулс“) за превода на Любомир Илиев на книгата „Хайнрих фон Офтердинген“ от Новалис звучи благородна завист и радост за щастието на колегата да се потопи в романтичната атмосфера, да придаде нови форми на толкова възвишена духовност. Висока етика носят и заключителните думи на Любомир Илиев в отзива за Томас Мановия роман „Йосиф и неговите братя“, пресъздаден отново от големия преводач Страшимир Джамджиев. Те звучат изключително силно именно защото са изречени от талантлив по-млад колега: „В „Йосиф и неговите братя“ зрелостта на майстора се изъяснява особено пълноценно и ни кара да се удивляваме на дълготърпението, с което са били търсени и философските корени на отделните пасажии, и безчислените библейски препратки, и точните родноезикови съответствия на едни от най-блестящите страници в световната литература“ (в. „Пулс“).

Втората група, на „чистите“ критици, също е многобройна. Но ако предпочетените тук от мен литератори показват добри способности за общ тематичен и идеен анализ, то умението и желанието им да интерпретират превода са различни. Естествено след горното подробно

изброяване няма да обременявам текста си с друга библиография и няма да мога да открия разликите в индивидуалните подходи и качества. Привлякоха вниманието ми рецензии на Николай Аретов (за преводи от Голдсмит и особено от Блейк — на Спас Николов), на Христо Стефанов (преди всичко съвсем личното му преживяване на българския Високи), на Георги Цанков (критичната — за превода на поредната книга на Морис Льоблан за приключенията на Арсен Лъопен, но не и твърде общо звучащата като оценка за превода на стиховете на Саади). И още — отделни отзиви на Панко Анчев, Сергей Райков, Владимир Янев, Христина Балабанова, Ирина Васева, Емилия Ценкова, Светозар Жеков, Красимира Михайлова, Ралица Маркова, Стефка Василева и др.

И последната, трета група от изяви се рецензенти — критици на преводна литература, представители на по-младите литературни поколения. Тук отделям неколцина белетристи, които все по-често пишат за книги на чуждестранни колеги. Наистина в отзивите им по-рядко ще срещнем пасажи за превода, но бих желал в критическите им текстове да видя изразено усещането и за творческо сродство или стремеж да се разгадаят кодовете на някакъв привлекателен стил похват. Това са Димитър Коруджиев с ред негови проникновения върху образци на психологизма, печатани през последните години; Любен Петков — с рецензията му за книга на Андрей Битов от сп. „Факел“; Георги Величков — за Василий Шукшин, Хенри Джеймс, Сноу и др. И още двама по-млади белетристи — Ивайло Дичев и Николай Стоянов — ни представят в „Панорама“ издадени в чужбина и предпочетени от тях книги. Да се надяваме, че в бъдеще те ще се заинтересуват и от българските им превеждания. Да се надяваме, че този писателски интерес ще се засилва и ще бъде свидетелство за ново културно равнище на цялата ни литература. (В скоби ще добавя — тъй като става въпрос за представянето на издадени в чужбина книги — че и в такива критически текстове може да се говори предварително за проблемите на превода. Отличен пример е язвителната статия „Тиражи, окървавени раса и семиотика“ на големия наш литературовед Никола Георгиев за романа „Името на розата“ от Умберто Еко в сп. „Пламък“.)

Акцентирах върху тези три групи автори на рецензии, защото те се налагат именно като групи. А би било съвсем несправедливо да пропусна високопрофесионалните рецензии на преводачи и автори на предговори и статии като Георги Куфов, Елена Николова, Димитри Иванов, Никола Т. Колев (включително и многопроблемната статия върху нов том с творбина Арагон), на литературовед като Евдокия Метева, на поетеса, белетристка и преводачка като Невена Стефанова (за нейните текстове ще стане отново дума). И така рядкото в нашата вестникарска практика признание на Милан Миланов (във в. „Народна култура“), че чрез стиховете на Ролф Якобсен от сборника „Кобалтово синьо“ (в превод на Вера Ганчева) той е почувствувал толкова много от непознатата му Норвегия...

Обглеждайки всички рецензии за преводни книги, не може да не посочим още един път разликата между публикуваното в „Панорама“ и в другите списания и вестници. Преводът наистина е тема, и то сериозна, в „Панорама“ и това очевидно е изискване, което редакцията неизменно поставя пред своите сътрудници. Остава да разчитаме, че веднъж култивиран, този стил ще се разпростре и върху другите издания. Отделни статии и отзиви свидетелствуват, че този процес е започнал.

Специално внимание заслужава рубриката на вестник „АБВ“ „Бележки по белите полета“. На белите полета на книгите може да се напише и много, и малко. Покойният голям български критик Иван Мешков ни разказваше преди смъртта си — на неколцина млади тогава литературатори, че е писал всичките си монографии за нашите класици сред природата, извън кабинета, именно върху белите полета на книгите им. В „АБВ“ се явяват и синтетични характеристики на сложни творби, като често и преводачът е почетен и това е достатъчно за първоначалното насочване на читателските интереси. Като автори в рубриката изпъкват Божидар Кунчев, Димитър Кирков, Александър Йорданов, Петър Велчев, Надежда Александрова, Алберт Бенбасат и др. С такъв характер са и бележките на Михаил Василев от рубриката „Книга на седмицата“ — невинати на нивото на добрата анотация.

Ако състоянието на рецензентската практика се променя към по-добро, не можем да кажем, че е така с проблемните и обзорни статии. Липсват обобщителни текстове върху цели жанрови

и езикови групи, стилови насоки и пр. Атанас Свиленов написа няколко статии по юбилейни поводи, където се очертаваше културната политика на издателства и списания. Сериозно разисква мястото на преводната литература в цялостния български книжовен поток Николай Антонов в статията си „Българският книгоиздателски модел“ (в „Народна култура“). Публикувани бяха по традиция в „Литературна мисъл“ и в „Панорама“ (тук откъси) част от докладите на годишния творчески преглед на Съюза на преводачите в България. Малък диалог за критиката на превода бяха статиите на Райна Стефанова и Любомир Илиев в майски брой отново на „Народна култура“. Появиха се и още някои статии за издателски поредици. „Пътища към духовното“ на Владимир Янев (от в. „Литературен фронт“) е добра статия за популярната „бяла“ есеистична библиотека на варненското издателство „Георги Бакалов“, но за съжаление в нея не се говори за превода. Енчо Мутафов направи обзор на поредицата поетически книги на автори, лауреати на Международната награда за поезия „Никола Вапцаров“. Много редки, а крайно необходими са проблемните и конкретни статии за завършили вече или „течащи“ многотомни издания на класици. Рядък пример е статията на Любомир Илиев „Дух с планетарни измерения“ (в „Народна култура“ за осемтомното издание на Гюте, осъществено от издателство „Народна култура“ — преценка на съставителската концепция, на съотношението между класически и нови преводи. Твърде общо звучи частта за превода обаче в статията на Лилияна Георгиева (от в. „АБВ“) за тритомника на Стайнбек. Тя започва така: „Самата преводна тъкан на включените произведения оставя впечатление на твърде неравностойна.“ И следват доста „поетични“, неконкретни похвални характеристики на преводаческия стил на Тодор Вълчев, Христо Кънев и Кръстан Дянков. И това комай е всичко. . .

Голямо значение за осведомяването на обществеността, за пропагандирането на дейността на СПБ, а и за излагането на проблемите около превода и преводната литература имат многобройните изявления на ръководни дейци на Съюза в дните около Третия конгрес. Всъщност тези текстове имат характера на културна публицистика, а и на проблемни статии понякога. Между тях ще посоча многообхватната с проблемите си статия на Анна Лилова „Художествено творчество и художествен превод“ в два броя на „АБВ“. Наред с множеството други изказвания на председателя на СПБ Леда Милева особен интерес предизвикаха отговорите ѝ на въпроси на читатели на цяла страница на „АБВ“. Ценно свидетелство за съдбовната свързаност с книгите на своя живот — „Дон Кихот“ и „Есеистика“ на Унамуно — са двете последни интервюта на непрежалимия Тодор Нейков. Такива изповеди издигат в съзнанието на читателите още по-високо престижа на преводаческата професия.

Споменах в началото на моя доклад, че са се попроменили нещата около критиката на научна, научнопопулярна и философска литература. Основание за такова твърдение ми дават сериозната статия „Преводите на научна класика“ на двама научни сътрудници по повод поредицата „Математическа класика“; редица конкретни критични или похвални публикации за книги и за отделни пропуски и недоглеждания (от областта на химията, медицината, астрономията, географията, кибернетиката и пр.); пространните рецензии за философската проза на Холбах, Шелинг, Монтезкьо, статията „Отговорността на философския превод“ — за хилиадите страници на Генчо Дончев (автор на всички тях е кандидатът на философските науки Ерика Лазарова); рецензията за естетическите трактати на Хораций и Боало. Трябва специално да отбележим заслугата на в. „АБВ“ за тези публикации.

Но големите ни надежди са свързани с миналогодишното специализиране на един наш колега, Енчо Мутафов, в областта на критиката и теорията на превода на литературоведска, есеистическа и критическа проза. Той публикува отначало рецензия за сборника на Бахтин, след това работи върху отзив за съставения от Богдан Богданов сборник със статии на чуждестранни учени върху старогръцката литература. Работата очевидно го увлече и наскоро той ни изненада с превъзходна, принципно важна статия „Другите пориви на езика“ във в. „Народна култура“. В нея четем: „... за такива трудни материи трябва съпричастност. Тя е повече от знание на двата езика. Повече е и от онова, което малко наши преводачи притежават — познаване на трудната понятийна, метафорична и каквато и да е материя; материята на критиката, естетиката, културознанието. Тя е търсена на код в нашия език, на максимално напрегане на езиковата реакция на едни далечни за нея цели.“ С анализа на редица значителни преводи на критически

текстове от последно време Мутафов се стреми да изясни теоретически проблема за границите на насилието върху езика при трансформациите на далечни от досегашните изразни конвенции словесни корпуси. В момента Енчо Мутафов работи върху книга по тези въпроси. Нека му пожелаем успех!

През 1984 г. критиката на превода и преводната литература намери място и в индивидуални авторски критически сборници. В третия дял на книгата си „Грозните патета. Критическо съждение 1978—1981“ Светозар Игов включва наред с предговорите си към книги на Камю и Църнянски, наред със статии за Андрич и Кърлежа и проблемния текст „Отговорности и функции на превода“ (своето изказване пред Втория конгрес на СПБ), както и статия за рецепцията на Георг Брандес в България и за културното значение на преводите на Георги Михайлов. Въобще отличително за цялата досегашна творческа практика на този наш критик е, че той винаги е свързвал проблемите на оригиналната българска с преводната литература. Паралели, пресненки за чужди писатели и преведени техни творби ще намерим и в статиите му за български романи и романисти. Това безспорно придава друга стабилност и широта на идейно-естетическите му критерии.

Макар и непряко, изцяло свързана с преводната литература е книгата на Вера Ганчева „Телескоп, път и две сиаемски котки“. Този сборник със статии върху разнородни явления от западната култура се превърна неслучайно в събитие на нашия литературен живот. Вера Ганчева създава във всяка своя критическа и публицистична статия или в пътеписа широк културологически контекст, който добавя нови смислови значения на анализирания произведение. Радостно е, че книгата бе оценена по достойнство чрез множеството отзиви и чрез проявения читателски интерес.

Съзнателно оставих за края на дела за критиката мнението си за поредица от материали, които внасяха през годината така естествения за всяка жива култура дух на дискуссионност. Ще се опитам да ги видя нацяло като израз на диалектиката на художествения процес, като необходим сблъсък между разнотипни преводачески поетики и естетически вкусове. Няма да се ровя в подробностите и да се опитвам да установявам отвисоко (позиция, която и не притежавам!) кой е крив и кой е прав. Ще се постарая да опиша съвсем накратко всичко като сюжет на съвременния ни литературен живот, сюжет, който надхвърля значението на единичните художествени факти.

Вярвам, всички се досещат, че става дума за разгорялата се по страниците на в. „АБВ“ дискусия около антологията с руска класическа поезия на XIX в. „Заветни лири“ (издадена от „Народна култура“ през 1983 г.). Към тази поредица от полемични текстове присъединявам някои рецензии на Невена Стефанова и една — подготвена специално за обсъждане в СПБ — на Сидер Флорин.

Ще припомня фактите.

В бр. 11 от 13 март 1984 г. във в. „АБВ“ бе отпечатана пространната статия на Александър Муратов „Съпротивата на думите“. В нея се реагира остро на зачестили случаи на украшателство (според автора) при стихотворния превод, както и на пренебрегване на добри стари преводи при съставяне на сборници и на използване на стари преводачески решения. Основните примери са от включения в библиотеката „Световна класика“ том „Заветни лири. Антология на руската класическа поезия“ (съставител Иван Цветков — по според свидетелство на Муратов той е подготвил само съставителството на оригинала; редактор на издателството „Народна култура“ — Иван Теофилов; автор на обширния предговор и на бележките — Петър Велчев), като засегнатите преводачи са Стоян Бакърджиев, Петър Велчев, Кирил Кадийски и Иван Теофилов (цитиран е в отрицателен план и превод на Николай Бояджиев от друга по-преди издадена книга). Ще отминем обидите на Александър Муратов към един отличен преводач — Стоян Бакърджиев, наречен от него — явно с цел подценяване и осмиване — „пазарджийският преводач“ (Людмил Стоянов пък, за когото Муратов се застъпва, е от село Ковачевица, но на мен това не ми звучи обидно, тъй като познавам историята на това село). Ще отминем и факта, че в антологията има множество нови преводи на Надя Попова, Димо Боляров, Иванка Павлова, Добромир Тонев и др., но те не са важни за критика. Случаят ме интересува не с персоналното отношение, а с по-общия си смисъл.

В бр. 15 от 10 април Петър Велчев прави не толкова защита на своя превод от Пушкин, а на своя регистриран вече в толкова други преводи метод, доказвайки и че съвпаденията със стари преводи са всъщност... дословни съвпадения с оригинала, че става дума за тъй наречения лексичен пренос или „превод на нивото на думи“. Брой 16 — принципна защита на Жана Николова-Гълъбова на етиката в отношенията между литературите, много добър, конкретен и едновременно с теоретичен смисъл анализ на преводи от Гютево стихотворение от Лермонтов, Пенчо Славейков, Далчев—Шишманов, Любен Любенов. В брой 19 дискусията вече се разширява — участвуват и Любен Любенов, и Николай Бояджиев. Въз основа на множество примери Любен Любенов достига до извода, че „пълната римна и стихова оригиналност на един нов превод е негово достойнство“, но и че „в редица случаи частични повторения на рими и стихове са наложителни“. Статията на Николай Бояджиев е защита в доста личен план. В „АБВ“ дискусията завършва засега със статии в бр. 8 от тази година. Статията на Евдокия Метева „Нещо съвсем ново“ е висока оценка на антологията, като се взема отношение и по ред от повдигнатите в дискусията проблеми. „Бягство от критика“ на Александър Муратов е отговор на опонентите му.

С рецензията „Коректност и съотношения“, която излезе в кн. 1 от 1985 г. на „Панорама“, в дискусията се включва и Невена Стефанова. Отново е поставена темата за съотношението между старите и новите преводи, опосрнени са редица постижения на Петър Велчев, Кирил Кадийски, Любен Любенов — като са дадени добри оценки на други техни текстове. И тук ще пренебрегна личните (според мен) моменти: например Петър Велчев е наречен „сравнително младият, безспорно обещаващ преводач“, а Добромир Тонев е поставен в категорията на „опитните преводачи“, въпреки че Велчев е с 10 г. по-възрастен и има поне 10 преводни стихотворни сборника в повече от талантливия пловдивски поет. Но като човек, занимаващ се с история на българската литература, не мога да отмина едно друго възражение по подбора. Невена Стефанова се учудва, че в антологията Надсон например е представен с 10 творби (за разлика — казва тя — от една съвременна оригинална антология). Но искам веднага да посоча, че в *българска антология на класическа руска поезия* това е и основателно, и задължително дори. Защото (независимо от „абсолютната стойност“ на творчеството му) в края на XIX — началото на XX век Надсон е упражнил с поезията и личната си съдба огромно влияние върху нашата поезия и литература като цяло — от Иван Ст. Андрейчин и Яворов до Петко Росен и забравения поет символист Вен. Тин. (Стефан Тинтеров) и във връзка с това влияние у нас се утвърждава и известната критическа формула за „социалната скръб на поета“. Така всъщност новата антология ни връща в нови преводи този малко сантиментален поет от некрасовската школа — така обичан и толкова популярен всред интелигенцията ни от началото на века. Смисълът на една антология не е да ни покаже само най-значителните имена — за това има достатъчно други издания, а да ни представи цялостния контекст на една литература, да ни представи големите редом с малките.

Обобщим ли сега представите си за критиките срещу антологията „Заветни лири“, ще установим, че въпреки уговорките в основата им е една телеологична представа за един път постигнатият от голям поет значителен и дори съвършен превод, който е най-добре да се възпроизвежда непрестанно. Но не е ли усвояването на класическите произведения един и колективен творчески процес, при който новите решения означават усвояване на оригинала с оглед на новия поетически език, на нови сативни и пространствени дори представи на днешните българи? Инак защо въобще превеждаме от руски — та толкова хора биха могли пълноценно да възприемат оригинала? И защо новият изпълнител на Шопен си позволява да свири концертите му за пиано, след като са съхранени записи на Артур Рубинщайн? А представата ни за съвършенство в преводната поезия невинаги е свързана с най-големите ни поети — имам чувството, че критиките на „Заветни лири“ разчитат на събудената просто от споменаването на големите имена литературно-историческа ценностна система на читателите на статияте им. И не е ли очевидно, че „Лежи по хълмите на Грузия нощта“ на Кадийски създава друга пространствена представа — за всички хълмове на Грузия, в сравнение с „Грузински хълмове спят в нощната мъгла“ на Димитър Методиев?

Но аз споменах, че случаят ме интересува не с оглед на детайлите на критичните становища. За мен това е сблъсък на две *преводачески поетики: поетиката на умереността и поетиката*

на възприетия риск в предаването на странното, особено (или на такова литературно явление, което стои странно и особено в зависимост от нашата досегашна традиция). Основание да твърдя това ми дават още два критически текста: рецензията на Невена Стефанова за томчето с поезия на Маларме „Следобедът на един фавън“ в превод на Кирил Кадийски (от кн. 6 на „Панорама“) и рецензията на Сидер Флорин за книгата с поезия, проза и интервюта на Джон Ленън в превод на младия поет Георги Рупчев.

Споделям до известна степен недоволството на Стефанова от елитарната позиция в предговора на Георги Цанков (опитващ се да прави критика със средствата на представяния поет). Но считам, че тя е реагирала по повод преводите на Кирил Кадийски точно защото той се стреми да предаде смътното и неясното у френския поет, което е смътно и неясно и в оригинала.

По-друг е случаят с изключително професионалната рецензия на Сидер Флорин. Обосновавайки възгледите си върху поезията на „нонсенсът“ в английската литература и одобрявайки по принцип усилията на младия поет преводач да предаде на български „нонсенса“, Флорин дава няколко примера на недоразбрани игрословици и на допълнително вложени епатиращи езикови жестове. Искам обаче да го уверя — имайки предвид реакциите на съвсем младежка читателска аудитория, — че в българските текстове „нонсенса“ се възприема, че е съобразен с каламбурния младежки разговорен стил. А що се отнася до „мухлен мъж“ (в критикувано от Сидер Флорин стихотворение), изразът вече е фразеологизъм в някои среди.

И така, тези дискуссионни материали свидетелствуват за ползотворно напрежение между две преводачески поетики, всяка от които има своите потенциални достоинства и недостатъци. И в бъдеще на всяка от тях предстои да защитава правото си на съвременно битие.

И от миналогодишната дискусия в „АБВ“, която прекрачва и в настоящата година към област, която само потенциално е дискуссионна, област, обединяваща проблемите на критиката и на историята на преводната литература...

За предговорите преди години се разгоря една твърде оживена и драматична дискусия. Днес за предговорите обикновено мълчим — включително и на годишните прегледи. Много рядко някой предговор се споменава в обзорните доклади за художествена литература, а в обзора за критика и история на превода те не се разглеждат. Може би занаят би трябвало да им се посвети специален доклад. Напълно основателно в момента редакцията на „Панорама“ организира разговор за проблемите на предговорите.

Изцяло ме удовлетвори пасажът от „Програмата за развитието на критиката на преводната литература и на преводаческото изкуство“, посветен на предговорите. Там съвсем справедливо те са отнесени заедно с послесловите, коментарите и бележките към едни от най-действените форми на публична критика: „Те имат много предимства в арсенала на критика на преводното дело — преди всичко с възможностите си за по-пълен и задълбочен анализ на творбата и общо на творчеството на автора, както и със самия факт, че съпътствуват преводното произведение и представляват най-удобен непосредствен ориентир на читателя“. И се посочва като основна слабост, че предговорите „не съдържат оценка на преводното превъплъщение на произведението“. Аз бих добавил, че в съответните случаи те не съдържат дори накратко и историята на превода. Докога например ще се възпроизвеждат правени преди 40 и повече години преводи, без да се съобщава дори времето на създаването им?

Три са възможните характеристики на превода, които биха могли да бъдат направени в предговори и послеслови.

Първо. Ако творбата (роман, разказ и пр.) или част от стихотворенията в някакъв сборник на класически автор са били превеждани неколkokратно. Задължително е според мен в едно съвременно издание да се разкаже историята на българското социално битие на съответната творба. Така нейният смисъл добива исторична дълбочина и в рамките на нашата култура; духовното ни общение със значителния писател се осъзнава като процес, в който са участвували поколения българи. Този принцип на представяне се опитахме като редколегия да приложим в новия четиритомник на Гюстав Флобер. Мисля, че беше дължен да го осъществят и Кирил Кадийски например в своето иначе толкова добро издание на Бодлер. Той е посветил труда си на Георги Михайлов, публикува в печата и отделен текст за него. Но някъде в книгата трябваше да се разкаже за значението на първите преводи от Бодлер (включително и на „Поеми в проза“

на Иван Радославов) и на класическите преводи на „Цветя на злото“ на Георги Михайлов, трябваше да бъдат направени сравнения, да се обосноват новите решения. Сега неосведоменият читател има чувството, че тепърва започва българското усвояване на Бодлер.

Естествено, има автори, с които започваме начисто — например Галдос. И тук предговор, написан от гледната точка на културата на оригинала, написан дори от чужденец, както е в случая, е съвсем уместен.

Между впрочем, не е използвана възможността за екскурс в историята на превода и при осъществяването на такава добра идея, каквато е поместването на оригинала и четирите превода на „Горски цар“ от Гюте — в рубриката „Превъзгъщения“ на „Панорама“. Все си мисля, че творбите трябваше да бъдат съпроводени от статия, която да анализира различните стилови характеристики — свързани и с различните периоди от развитието на българската поезия и на българската преводаческа школа. Именно това бе направил Драгомир Петров в статията си „За четири превода на един Дантев сонет“ от сп. „Сравнително литературознание“ — макар и най-вече с оглед на личния си опит.

Второ. Ако стар превод е бил осъзнат като класически и се преиздава отделно или се включва в нов многотомник. В доклада си за годишния преглед на 1981 г., посветен на книгите от западни и неславянски култури, изразих по повод изданието на Гюте убеждението си, че е недопустимо в един и същ том да съжителствуват правеният преди повече от половин век превод на Асен Разцветников на „Страданията на младия Вертер“ редом със съвсем нови преводи и това да не се коментира. Нещо повече, на такава творба трябва безспорно да бъде направена характеристика. Подобни случаи имаме напоследък с преводи на Атанас Далчев (на Стендал), ред произведения в многотомника на Достоевски и пр.

Издателство „Български писател“ включва неизменно в пълните събрани съчинения на създателите на българското литературно наследство раздели или самостоятелни томове със стихотворни преводи. За мен идеалните случаи досега като подредба, коментар и интерпретация са трети том на Ботев (подготвен от Николай Жечев) и особено третият том на Асен Разцветников, включващ и статиите му по въпросите на превода — под редакцията на Петър Велчев, с великолепен негов обширен послеслов. През миналата година положихме усилия — въпреки множеството субективни и обективни трудности — да съберем и да коментираме самостоятелните стихотворни преводи на Атанас Далчев в новия двутомник. Предстои и съвременното представяне на преводите на Емануил Попдимитров заедно с множеството му несъбирани досега статии за превода и преводната литература.

Трето. Възможността да бъде характеризираан в предговор или в послеслов съвременен превод, в първо или второ издание, възпроизведен самостоятелно или в някакъв сборник — индивидуално дело на изтъкнат преводач. Това е най-рядко използваната възможност. Всички бихме желали да прочетем оценка за делото на Тодор Нейков в посмъртно излезлия сборник с есета на Хосе Ортега-и-Гасет (съвместно дело с Анна Златкова) — може би не е имало техническа възможност да се добавят няколко страници? Но защо наистина толкова рядко срещаме дори името на преводача в придружителните текстове, дори и тогава, когато авторът на предговора високо е оценил майсторството на преводача? Очевидно това трябва да бъде постоянно изискване на редакциите в издателствата, предявявано към критиците.

В Програмата се казва: „Критика на преводаческото майсторство виждаме само в специалните издания, посветени на творчеството на даден преводач, например в поредицата „Български преводачи“. Но и това невинаги е сигурно. В последните два номера на поредицата например от 1984 г. — посветени на Димитър Пантелеев и Цветан Стоянов — като предговори са поместени силни, емоционални текстове на поетите Вълчо Раковски и Любомир Левчев, но те имат донякъде и характера на приятелски спомен. Била е нужна като послеслов и аналитична статия за преводаческите умения на значителните майстори в преводната поезия. Аноатацията върху обложката е недостатъчна да ни даде последователно всички сведения и преценки: върху каква основа е направен все пак подборът в книгата, от какви езици е превеждано, използван ли е подстрочник, къде и кога са помествани преводите и т. н.

И тъй като говорим вече за портрети на преводачи, нека останем в тази област, която също обединява критика и история.

През 1984 г. в периодиката бяха отпечатани значителен брой творчески портрети на изтъкнати съвременни преводачи: в рубриката „Майстори на превода“ на „Панорама“ — Анна Лилова пише за Богомил Райнов, Венцеслав Константинов — за напусналия ни преди три години Димитър Стоявски; в мемогиам Тодор Нейков — колегиална почит на Петър Велчев (в „АБВ“) и на Симеон Владимиров (в „Народна култура“); кратките творчески характеристики на Гергана Стратиева (от Марина Младенова), на Петър Драгоев (от Светозар Златаров и Николай Дончев), на Жак Битев (от Нина Андонова); статия на Е. Берберян в памет на многозаслужил класик Александър Милев — по случай 80 г. от рождението му. В сп. „Пламък“ бе проявено и специално внимание към творчеството на двама млади преводачи — Андрей Манолов и Надя Попова. Техните публикации бяха съпроводени с високите оценки на Георги Цанков и Александър Миланов.

Най-значителното дело на критиците на превода през 1984 г. бе безспорно колективният сборник „Майстори на превода. Творчески портрети на видни български преводачи“. Съвместно издание на Съюза на преводачите в България и на Държавно издателство „Народна култура“, подготвен от авторитетна редколегия (съставител Филип Гинев, редактор на издателството Симеон Владимиров), сборникът включва 33 статии с 36 портрета на български преводачи. От автора на „Житие и страдание грешника Софрония“ до „малкия принц“ на най-новата ни литература Григор Ленков — това наистина е много сериозен подстъп към историята на преводната култура в България. Сборникът получи широк обществен отзвук — бе рецензиран от Николай Аретов (пространна, аналитична рецензия в „Литературна мисъл“), от Светозар Игов (в „Панорама“), от Симеон Хаджикосев (в „Работническо дело“), от Любомир Илиев (в „Отечествен фронт“) и др. Статиите са писани и от поети-преводачи, и от критици, и от историци на възрожденската ни култура. Разностранныят състав на авторите е предопределил и разнообразния характер на материалите — от кратките възхвали до обстойните студии, от синтетичните характеристики до конкретни съпоставителни анализи. Редколегията очевидно не е наложила — за добро или за зло — общ модел на портретите. Впрочем така академичността се редува с артистичността и това освобождава читателя от усещането за еднообразие. Бих си позволил да предложа създаването на подобен том с портрети на най-значителните съвременни преводачи.

Допълващ с персоналистично ориентираните си статии общитеелните студии за преводите по държавни и езикови групи от предишния сборник „Преводът и българската култура“ (1981), продължаващ тематичните насоки от поредицата сборници „Изкуството на превода“, новият том свидетелства за планомерност и последователност в усвояването на класическото българско преводаческо наследство.

Българските критици и историци очевидно се подготвят за създаването на тритомната история на преводната литература в България. Респектира стремежът на отделни колеги да осмислят вече исторично съвременния опит на преводната литературна култура. Лично аз едва сега, след отпечатването му в сп. „Сравнително литературознание“ (кн. 3 излезе едва в средата на миналата година, въпреки че носи означение 1983), се запознах с основния доклад от Първата комплексна дискусия на тема „Актуални проблеми на стихотворния превод“ — доклад на Любен Любенов със заглавие „Актуални проблеми на българската преводна поезия“. Всъщност това е смел опит да се отговори почти на всички въпроси: за традицията на стихотворния превод у нас, за качеството, за националната школа, за творческата свобода в превода, за границите на позволеното при възприемането на чужди решения в стихотворния превод. . . Всички тези въпроси са решени върху съпоставянето на десетки художествени факти от историята и съвременността. Публикуваните от Любен Любенов нови части от анкетата му с български и чужди преводачи на поезия (в „Литературна мисъл“, алманаха „ЮГ“, два броя на „Дружба народов“, „Babel“ — все през миналата година) показват, че теоретическите положения и критичните си преценки той иска да „засече“ със становищата на многоопитни свои колеги. А това е вече цялостна изследователска програма. Очакваме с нетърпение книгите на Любенов, за които знаем, че са някъде в издателската машина.

И през 1984 г. бяха публикувани изследвания за усвояването на творчеството на крупни писатели или дори на отделни творби: „Основни моменти от проникването на поезията на Петьофи у нас през периода 1877—1944 г.“ на Йонка Найденова, част от защитена наскоро дисер-

тация за преводите от унгарски у нас (откъси бяха печатани и в други издания); „Първоначални наблюдения върху проникването на „Хиляда и една нощ“ в България през Възраждането“ — много ценно, задълбочено проучване на Николай Аретов (и двете статии в „Литературна мисъл“); полемичната работа на проф. Александър Ничев за някои преводи от Еврипид (сп. „Език и литература“); „Бодлер и българската поезия“ — също откъс от по-голямо изследване на проф. Димитър Аврамов, където специално са поставени редица въпроси на превода и на зависимостта на образността в творби на големи наши поети от българските форми на стиховете на френския майстор; в статията си „Дон Кихот“ в България — рецепция и интерпретация“ от сп. „Сравнително литературознание“ Петър Велчев остава верен на любимата си изследователска тема; Лиляна Минкова ни запознава в статията си „Свободата не пие шампаньер. . .“ с оригинални революционен поглед на Любен Каравелов върху френската литература (в. „Народна култура“). А в студията „За първото представяне на старонордическа литература в България“ — по повод включването на две саги в сборника „Северни морски новели“, Теодора Джебарова чертае смел (дано не и утопичен) проект за бъдещото усвояване на това, както тя го нарича, „изумително явление в световната поезия“.

В търсене и изследване на контакти — минали и настоящи, с близки и далечни култури — ние не забравяме, че в далечната история на собствената ни култура също чакат за разрешаване извънредно сложни проблеми на превода. *От една страна*, това е големият и несистемно дори поставен засега въпрос за чуждата основа на старобългарските книжовни паметници (през годината проф. Боньо Ангелов публикува изследването си „Йоан Екзарх — преводач на тъквено евангелие“; изключително постижение на нашата медиевистика са в последно време проучванията на Николай Кочев за взаимодействието на старобългарската с византийската култура). *И от друга страна*, това са проблемите на преводите на творби от старобългарската литература на съвременен български език. Осъществяването от издателство „Български писател“ на селетомната поредица „Стара българска литература“ (излязоха вече три тома) раздвижи силно духовете в тази научна и творческа област. И у нас, и в чужбина продължават да се публикуват отзиви. Неуморният доцент Иван Буюклиев, който направи стихотворния превод на Манасиевата хроника, провокира обсъждане на своя труд — и с участието на секцията за „Художествена литература“ на СПБ (проведен бе и по-общ разговор във връзка със старобългарската поредица). За превода на Манасиевата хроника излязоха положителни отзиви на Константин Мечев. А успехът на книгата със старобългарски книжовни паметници, която видната българистка Тереза Домбек издаде наскоро в Полша, отново ни напомни, че ние наистина сме една от нашите с класическа култура от епохата на средновековието.

По този повод ще изразя убеждението си, че все по-осъзнавана наша задача трябва да бъде и ценката на формите на предаване на художествените достойнства на българските произведения в чужбина. С организирането на Кръглата маса за преводите на поемата „Септември“ на Гео Милев СПБ и секция „Теория, история, критика“ показаха, че приемат това свое задължение и то трябва да се превърне в постоянна творческа практика. За специалното внимание към българистите и българистиката всички трябва да благодарим на усилията на редакцията на вестник „Антени“, подготвяща и тематичния вестник „За буквите“. А че проучвания върху историята на българистиката могат да бъдат и занимателно, и любопитно дори четиво, ни убедиха серия публикации на Илия Бояджиев за първите преводи на „Под игото“ — във вестник „АБВ“ в рубрика с ефектно название „Литературни мистерии“.

За да изследваме системно взаимоотношенията ни с културите на чужди народи, трябва исторично да проследим усвояването на творчеството на най-големите наши писатели в чужбина. Библиографските прегледи, правени най-често по юбилейни поводи, вече ни дават недостатъчно знания за тези процеси. Необходимо е да анализираме двустранно (с оглед на нашата и на чуждата традиция и творческа практика). Отличен пример в тази насока е задълбочената студия на Петър Велчев за преводите на Яворов на испански език от сп. „Сравнително литературознание“.

Преминавам в третия, последен дял на моя доклад — към работите по теория на превода.

През 1984 г. не се появиха такива значителни цялостни изследвания, каквито бяха в предишните години. Превеждат човекът и машината“ на Александър Людсканов, „Увод в общата теория на превода“ на Анна Лилова, „Непреводимое в переводе“ на Сергей Влахос и Сидер Флорит,

„Българска транскрипция на английски имена“ на Андрей Данчев и др. Книгата на Сидер Флорин „Муки переводческие“ (1983 г.) бе оценена по достойнство в доклада на Любомир Илиев, публикувани бяха и редица рецензии и в български издания. Но тъй като тя се появи у нас през 1984 г., искам и аз да добавя няколко думи. Книгата на Флорин е поука за младите изследователи, че и за най-сложни и специфични проблеми може да се пише живо, остроумно, образно, че не е нужно схоластично да разчепкваш стих по стих и пасаж по пасаж, за да бъдеш убедителен в предлагането на преводаческите си решения. Изтъкнатият наш преводач и теоретик на превода може да увлече читателя си с разказа за търсенето на значението на една дума при превода на фраза от „Музикални новели“ на Хофман например; може да изложи увлекателно и позицията си за фоновите знания. И четивността съвсем няма да бъде за сметка на теоретическата задълбоченост. . .

Изминалата година не прибави нови аргументи — нито в едната, нито в другата посока — към традиционния вече спор между привържениците на лингвистическия и на литературоведския подход към превода (да си спомним, че в един и същи том на „Изкуството на превода“, кн. 4 Андрей Данчев обосноваваше възгледа си, че „при теорията на превода може да се говори за лингвистична база и екстралингвистична надстройка“, а Кузман Савов разгръщаше концепцията си за „естетическия подход към предмета на художествения превод“).

Но липсата на цялостни теоретически изследвания не означава криза на теорията на превода. Темите, върху които са работили редица наши учени и които са били изнесени като лекции и научни съобщения пред семинари и други форуми, свидетелствуват, че те са посветили усилията си на важни проблеми. Ето някои от тези теми: *Иванка Васева* — „Прояви на междуезикова симетрия при превод от чужд на български език“, „Специфика на превода на научен текст“, „Преводчески трансформации“, „Съпоставителна характеристика на превода на научен текст (специален) и художествен текст“ и др.; *Виолета Московска* — „Проблеми и изисквания при предаването на образни средства; *Степан Бюбюлян* — „Върху приемането на някои думи за суфикси, респективно полусуфикси и префикси“ (текст, печатан във „Фолиа лингвистика“); *Милена Савова* работи върху транскрипции на имена от Канада и Нова Зеландия; *Сергей Влахов* — „Пословицата в превода и езиковото обучение“, „Фонове знания. Реалии. Колорит“, „Превод на фразеология“; *Евдокия Метева* — „Проблеми на художествените произведения от фолклорен тип“. Отново най-активни са били русистите!

Две статии за проблемите на съпоставителното езикознание публикува Андрей Данчев. Едната проследява историята на тази научна дисциплина у нас за последните 40 години — както разработките с общ характер, така и от различните езикови групи. В статията си „За посоката на съпоставителния анализ“ Андрей Данчев доразвива и уточнява някои свои постановки във връзка с предложения от него „разширен модел“ за контрастивен анализ (и двете работи са печатани в сп. „Съпоставително езикознание“). Тръгвайки от позицията на Андрей Данчев, че „транскрипцията трябва да бъде съобразена с особеностите на езика-приемник, иначе може да се отрази неблагоприятно върху четивността на текста“, Любен Любенов се спира в статията си „За българската транскрипция на английски имена в поезията“ на решението на този проблем в преводаческата практика на Спас Николов, Александър Шурбанов и Сидер Флорин.

Особено ценен принос са през годината трите лингволитературоведски студии на Иliyana Влaдoвa. Посветени на извънредно сложните въпроси на теорията и историята на превода — стилизацията в историческия роман и нейното пресъздаване в превода, персонализиращата функция на антропонимите, прозвищата и обръщенията в художественото произведение и нейното отражение в превода, граматичните архаизми като стилизиращи средства в изходния език и в езика на превода, тези три студии са всъщност цялостно изследване. Те са приноси и с прецизното и подробно формулиране на понятието „историческа стилизация“ в художествено произведение, и с класифицирането на формите на тази стилизация (на жизнена среда, персонализиращи компоненти, синтактическият строй и пр.), и с анализа на възможните междуезикови трансформации. В студиите, печатани в „Съпоставително езикознание“, „Език и литература“ и „Българска русистика“, са използвани множество примери на преводи на значителни произведения с историческа тема от руски на български и от български на руски. Студиите очевидно са части от монографично изследване, което ще очакваме с интерес.

Предал е за печат книгата си „Основи на сравнителното литературознание“ проф. Боян Ничев. В нея обширен раздел е посветен на превода. През годината под негово ръководство бе организиран симпозиум на тема „Рецепция на славянските литератури в България“, на който значително внимание бе отделено на въпросите на превода (в докладите и научните съобщения на Христина Балабанова, Иван Павлов и много други). Специално внимание заслужава университетският сборник „Българо-чешки литературни паралели“, където членовете на секция „Теория, история, критика“ Иван Павлов и Христина Балабанова (заедно с Величко Тодоров) са едни от централните фигури.

Драгомир Петров организира за първа книжка на несъществуващото вече за съжаление списание „Кръгозор“ разговор около кръглата маса на тема „Преводът на свободен стих“. Страниците за този разговор се предшества от публикацията на друг разговор, отпреди 22 години, обнародващ се за пръв път — „Що е свободен стих и има ли той почва у нас“. Така новата дискусия получи исторически измерения, тъй като на участниците беше раздадена и предишната стенограма. В разговора от „Кръгозор“, на който бяха изразени интересни и разнородни становища, участваха Александър Миланов, Блага Димитрова, Венцеслав Константинов, Драгомир Петров, Любен Любенов, Нино Николов, Стефан Гечев, Федя Филкова и пишещият тези редове.

Многобройните разкази на Сидер Флорин в „Муки переводческие“ за екскурсите в големите речници на по-близки или по-далечни езици—посредници при търсенето на точното значение на дума или фраза, ни припомниха за един от нерешените проблеми на нашата книгоиздателска практика — несистемното съставяне на речници. Лексикографията (а тук трябва да добавим и често проявяваната в областта на терминологията самодейност) е едно от слабите места на езиковата ни наука. Неслучайно секция „Теория, история, критика“ предвижда през 1985 г. редица инициативи по въпроси на лексикографията, терминологията и транскрипцията.

В заключение искам да припомня научните сесии, свързани с големи национални чествувания, в които би трябвало да участват със свои изследвания и членовете на секция ТИК: Преводаческото дело на Методий, 100 години от Съединението — 1885 г., 800 години от въстанието на Асен и Петър. И, разбира се, задължително участие в голямата конференция, която през ноември Съюзът на преводачите в България ще организира на тема: „Художественият превод и развитието на българския език“. Една достойна за вниманието на всички ни тема.

Искам на края да открия няколко момента от социалните форми на самосъзнанието на преводното дело през 1984 г.:

- долавящото се вече въздействие на Програмата за развитието на критиката на преводната литература и на преводаческото изкуство;

- новите черти в облика на личността на критика на преводната литература;

- удовлетворяващото ни процентно съотношение на „критично“ срещу „панегирично“ в критическите текстове;

- водещата роля на списание „Панорама“ в процеса на създаване на действителна критика на превода;

- нерешеният все още проблем за характера на предговори, послеслови и коментари;

- планомерността при създаване на портрети на български видни преводачи и необходимостта да се насочим към съвременните наши творци;

- засиленото внимание към преводната философска и литературоведска проза.

Макар да не е бална зала, в полето на критиката на превода все още има място за всички, които се влияват, както се изрази преди време другарката Леда Милева, от „трите кардинални въпроса, които стоят пред цялата българска култура — квалификация, критика, качество“.

БИБЛИОТЕКАТА НА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

ИВАНКА ТОМОВА-МАНОВА

Известният наш поет академик Николай Лилиев е притежавал богата библиотека. Запазената част от нея наброява над 3000 тома. Разнообразието на тази сбирка е голямо, като се има предвид, че Лилиев е известен преводач, дългогодишен драматург на Народния театър „Иван Вазов“, следвал е в Лозана и Париж, поддържал е контакти с всички съвременни български поети и писатели.

Наред със стихосбирките на български и чужди автори се редят произведенията на българската, руската, западноевропейската драматургия, антични трагедии, книги по литературознание и езикознание, по философия, психология и социология, театрално дело и сценично майсторство, театрознание и изкуствознание, книги по право, биографии на известни артисти, писатели, юбилейни сборници, издавани в чест на наши известни учени, мемоари, книги по фолклор, педагогика, история, география, пътеписи, справочни издания, енциклопедии и речници. Има запазени цели годишници на известни литературни списания, издавани у нас и в чужбина.

Първи сведения за любовта на Лилиев към книгите срещаме в спомените на негови съученици и приятели: „Влечеше го литературата. Там беше сърцето му... Николай беше почти беден, нямаше пари да си купува книги и вземаше от моята библиотека“¹ (инж. Г. Стайнов, брат на акад. П. Стайнов).

Литературният критик Георги Константинов, член на голямото семейство на Лилиев, споделя: „...искаше да съсредоточи своите сили в духовни дирения, да принадлежи изцяло на идеалите за поезия и красив живот и защото още от юношеските си години за него най-възвишеното човешко дело беше самопожертвуванието.“²

За четенето Лилиев смята, че то е възприемане на духовни ценности, съхранени в книгите, и само по себе си е творчество: „Винаги, когато съм живял с някоя своя идея и когато съм искал да пиша, съм се питал: „Можеш ли да кажеш нещо, което не е казано преди тебе?“ Затова предпочитам да чета. И четенето е творчество.“³ Още в Свищов той чете на български, руски и немски не само поезия, а и философска, политико-икономическа литература.

В писмо на Ружа Фъртунова, братовчедка на Лилиев, до Димитър Подвързачов се споменава: „Видях се с Николая, той си е изписал французски книги; имаше и двама философи — Спиноза и не знаа още кой. Казва, че ще чете философия, един ден да може да критикува... Николай тази вечер ми остави една книжка — „Философия на егоизма — Ницше, Ибсен, Ширнер.“⁴

Вече двадесетгодишен, Лилиев сам си изкарва прехраната, успява да си купува книги и получава български, руски и френски списания. Познава Хайне в оригинал и се опитва да прави първите си преводи.

Силното му желание да се занимава с литература и литературни науки се осъществява и през 1905—1906 г. той се записва студент по литература в Лозана, Швейцария. Посещава кръгове

¹ Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. С., 1967, с. 17.

² Пак там, с. 26.

³ Пак там, с. 24.

⁴ Пак там, с. 26.

на руски емигранти, сказки на френски и белгийски социалдемократи (това е времето на пребиваването на Ленин и Плеханов в Швейцария), увлича се от поезията на новите френски поети. Преписва цели стихосбирки (вероятно защото не е можел да си ги купи)⁵. Тази плодотворна година в Лозана оказва голямо влияние върху формирането на бъдещия поет Николай Лилив и допринася много за неговата общокултурна подготовка, за раждането на литературните му вкусове и предпочитания. От публикуваното вече е известно, че тук той чете много Ницше, Ибсен, Ширнер, Бодлер. Имал е две издания на „Така рече Заратустра“ — на немски и на френски език. Пише и изпраща за печат стихове в „Ново общество“ и „Демократически преглед“⁶.

Независимо че след завръщането си в България той е назначен в с. Долна баня като чиновник в държорезницата на Сребърникови, успява вече да събере своя библиотека с български, руски, френски и немски книги; получава редовно освен българските списания руските „Весы“, „Золотое руно“, френското „Mercure de France“ и немското „Neue deutsche Rundschau“ — едни от най-авторитетните литературни списания в Европа по онова време⁷.

В спомена си за Николай Лилиев проф. П. Стайнов споделя, че в с. Долна баня той е бил изумен, като видял изобилието от книги и за първи път чул имената на Балмонт, Мережковски, Тютчев, Бели, Ратхауз⁸. Г. Константинов съобщава, че Лилиев се среща в с. Долна баня с проф. Б. Пенев и Вл. Василев, които не познавали младия поет, но случайно попаднали в дома му, се изненадват, че виждат в тази дълбока провинция последните издания на Р. Демел, Р. М. Рилке, Ст. Георге, Х. ф. Хофманстал, Ш. Бодлер, А. Жид, К. Балмонт, В. Брюсов, А. Бели, В. Иванов, Ив. Бунин⁹. Дори за литератори от техния ранг набавянето на такива книги тогава е било много трудно и в столицата.

През целия си живот Н. Лилиев намира начин да се снабди с ценни книги от редовната печатна продукция, от антикарни книжарници и с помощта на книгопоща от странство. За последния от изброените начини свидетелствуват намерените листчета с неговия адрес в България и цената на книгата, останали в някои от чуждестранните книги и досега. Внимателно изрязаните чужди автографи от заглавната или страницата преди нея показват, че книгите са набавени по антикарен път и Лилиев тактично се е освобождавал от чуждия автограф. Книгите си грижливо е надписвал на български, немски или френски език с името си — Николай Михайлов — или с псевдонима — Николай Лилиев, — отбелязвал е датата по стар и по нов стил и града. Намират се надписи от Париж, Базел, Мюнхен, Берлин, Дрезден, Лайпциг, Виена, София, Варна и др.

Голяма част от книгите на поета са му били подарявани, което доказват множеството автографи. Те са на млади български поети, на негови колеги — артисти, режисьори, драматурзи, които са му подарявали издадените си пиеси или мемоари; на поети и писатели, които с много любов, благодарност и уважение към своя другар и колега са изразявали почит към неговата човечност и талант. Срещат се и чужди автори, съставители на антологии на българската поезия, или драматурзи, които също с дълбоко уважение са се отнасяли към личността на талантливия творец.

Лилиев е притежавал книги от множество български, руски и западноевропейски издателски библиотеки и серийни заглавия:

„Българска книжнина“

„Великани на човечеството“

„Вечни извори“

„Вечни спътници“

„Всемирна библиотека“

„Всемирна литература“

„Завети“

„Иван Вазов“

„Източни бисери“

⁵ Пак там, 29—30.

⁶ Пак там, с. 30.

⁷ Пак там, с. 32.

⁸ Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 233.

⁹ Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. С., 1967, с. 38.

„Класически писатели“
 „Литературно самообразование“
 „Малка енциклопедична библиотека“
 „Малка философска библиотека“
 „Най-хубавите книги“
 „Народно творчество“
 „Нашето минало“
 „Нов път“
 „Нова универсална библиотека“
 „Полска библиотека“
 „Ралица“
 „Световна мисъл“
 „Славянска библиотека“
 „Слънчеви лъчи“
 „Универсална библиотека Хемус“
 „Хубава си, България!“
 „Черноризец Храбър“
 „Четиво по българска история“

* * *

„Библиотека поета“
 „Всемирный Пантеон“
 „Огонек“
 „Русские драматурги — популярные очерки“

* * *

„Bibliothek Deutsche Bücherei“
 „Internationale Nouvelles Bibliothek — Polnische Autoren“
 „Universal Bibliothek“

* * *

„The Golden Poets“
 „The People's Library“
 „Collection of British Authors“

* * *

„Collection Essai et Critique“
 „Collection des muses“
 „Collection „Diversités““
 „Le classique pour Tous“
 „Les Classiques Allemands“

Приятелят му Исак Наимович си спомня: „Стаята му беше задръстена с книги, списания руски, френски, немски, безброй книги — по масата, по пода, под кревата, над кревата.“¹⁰

Вл. Русалиев свидетелствува, че Лилиев е четял с възторг всички френски поети от Бодлер и Верлен до Морас и подробно е познавал руската литература, особено поезията — от Пушкин до Блок.¹¹

¹⁰ Пак там, с. 40.

¹¹ Пак там, с. 42.

Николай Лилив е бил от непрактичните хора, не е търсел изгода, не е бил поклонник на вещите, той непрекъснато е повишавал своята духовна култура и се е стремил към съвършенство — по думите на Г. Константинов: „И до края на живота си Лилиев предоставил на други да му поръчват или купуват готови дрехи, обувки. Той си купувал само книги, билети за театър или за „Симфонии“, цигари за приятелите и шоколад за децата на племенниците и близките си.“¹²

Когато заминава да учи в Париж във Висшето търговско училище, Лилиев пише на Д. Дебелянов и Д. Подвързачов, че иска да се прехвърли да учи литература, но това явно не му се удава. Той продължава да чете в оригинал френски автори и едновременно с това научава английски език (изисквало се е от студентите да положат изпити по два чуждестранни езика — в случая за него това са били немски и английски език).¹³

В спомените си Ив. Панайотов, живял известно време в САЩ, а след това студент по история в Сорбоната, разказва, че Лилиев е вземал при него уроци по английски, което му било нужно за следването във Висшето търговско училище, и се проявил като много прилежен ученик.¹⁴

Сега запазените томчета — английска художествена литература и особено английска класическа драма — свидетелствуват за неговото познаване на английската класика в оригинал. В Париж като текст за уроците си по английски Лилиев е използвал една книга по въведение в търговията. Днес в нея намираме направени с молив бележки — превод на непознатите английски думи със съответните френски термини. Това е:

Pitman's commercial readers. An introduction
to Modern Commerce. Senior Book. London, s. a.*

По-късно Лилиев чете и превежда У. Уитман, О. Уайлд, Дж. Кийтс, а в България прави преводи на трагедиите и комедиите на У. Шекспир.

В Париж едновременно със следването си той е имал благоприятната възможност да следи френския културен живот в центъра, в неговата столица. По това време А. Жид е вече известен, М. Метерлинк е във възход, Р. Ролан, Бодлер, Верлен, Самен, Рембо той проучва и има по-късно възможност да пише за тях в нашите литературни списания. От 1910 г. започва да излиза сп. „Nouvelle Revue Française“ — той го получава там, продължава да го получава и в България и досега са запазени годишниците от това издание.

Любима театрална пиеса по това време му е била „Сирано дьо Бержерак“ от Е. Ростан. Днес не я намираме сред книгите. Запазена е „Шантеклер“ (на Е. Ростан)** — много нашумяла тогава.

След завръщането си в България Лилиев живее известно време в Свищов, Пловдив, Варна и накрая се установява постоянно в София. Дълги години работи като главен драматург на Народния театър „Ив. Вазов“. Богатството на неговата библиотека се оказва особено решаващо за трудната и отговорна работа, която той повече от 30 години с любов извършва. Книгите са били съхранявани в приземния етаж на къщата, в която е живеел той, на ул. „Мерхамлъ“ № 11 (а сега ул. „Н. Лилиев“). След неговата смърт книгите са останали на разположение на наследниците — Мила и Славчо Данаилови и техния син Боян Данаилов.¹⁵

През 1975 г. те предават по-голямата част от книгите и периодичните издания на Централната библиотека на БАН — 2848 тома, които биват обработени и предадени на съхранение в Института за литература, за да служат за научноизследователска работа на сътрудниците върху творчеството на Лилиев и за проучване на неговия творчески процес, неговите интереси — литературни и общокултурни.

¹² Пак там, с. 65.

¹³ П. Тихолов. Николай Лилиев. Срещи и разговори. С., 1962, с. 19.

¹⁴ Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 276.

* Книгата се съхранява в Националния музей на българската литература, инв. № 5164.

** E. Rostand. Chantecler. Paris, Charpentier etc., 1910.

¹⁵ Вж. в Народна култура, бр. 46 от 13. XI. 1981, с. 2.

В библиотечната система на БАН се издирват и обработват персоналните библиотеки на наши известни учени, общественици, културни дейци и писатели. В Централната библиотека на БАН и в институтите се съхраняват библиотеките на В. Златарски, Сп. Казанджисев, Г. Киров, Ф. Каниц, Т. Павлов, Н. Лилиев, А. Разцветников, П. Мутафчиев, Д. Христов, П. Стайнов, А. Теодоров-Балан, Ст. Младенов, Ив. Лсков, П. Дървингов, Т. Томов, Ц. Драгойчева и много други.

Когато през 1948 г. в БАН се създава Институтът за българска литература със задачата да изследва многовековното развитие на българската литература и нейния принос в световната литература, между академиците-основатели Николай Райнов, Елин Пелин, Людмил Стоянов, Константин Петканов срещахме името на Николай Лилиев.¹⁶ Той бива избран за академик през 1945 г. и е работил като член на редакционната колегия на Известията на Института за българска литература (1952—1972). Затова днес съгласно с Устава на БАН библиотеката на поета и академика с право се съхранява от Института за литература. Тя е подредена в отделна стая, при добри хигиенни условия, запазена е за поколенията изследователи, обработена е с надпис „ex libris акад. Н. Лилиев“. Има изработени три каталога — азбучен, топографски и систематичен. Това са 2738 тома книги и 110 тома списания.*

В Националния музей на българската литература се съхраняват отделно като „Фонд Н. Лилиев“ 232 тома на неговата лична етажерка (194 тома книги и 38 тома списания). Направен е инвентарен опис на фонда.** Общият известен брой на томове, съхраняващи се в двата културни института, е 3080.

Когато синът на Сл. Данаилов предава на антикварната книжарница книгите на баща си, между тях попадналите случайно книги с надписите на Лилиев (техният брой не може да бъде установен), стават притежание на частни сбирки.¹⁷ Не е изключено наследниците след смъртта на Н. Лилиев да са направили услуга на свои познати с някои книги, които да са останали неизвестно къде. Затова точният брой на томове от библиотеката и досега не може да бъде установен.

От анализа на книгите по съдържание в различните области на знанието достигахме до извода, че главният интерес на поета е бил насочен най-напред към българската и световната поезия, както и към останалите жанрове в художествената литература, особено към драматургията. Книгите от хуманитарните области естествено присъствуват в тази сбирка на изтъкнатия учен и културен деец. Наличието на единични томове от областта на военното дело, право, есеперанто, българска религиозна архитектура, педагогика, промишленост вероятно има случаен характер (изключение правят книгите по икономика предвид завършеното Висше търговско училище в Париж). Наличието на около 300 тома книги по литературознание, театрознание, философия и история в сравнение с останалото количество художествена литература води до заключението, че библиотеката има по-скоро културно-исторически и художествен, отколкото научен профил.

От езиковия анализ на фонда можем да направим заключението, че Н. Лилиев е владеел много добре руски, френски и немски език, както и до голяма степен английски език. За книгите на славянски езици, на латински, испански и италиански не можем да бъдем сигурни дали са му били подарени или случайно са попаднали в библиотеката.

Направеният анализ на фонда по години на издаване на книгите (по каталога) доказва, че тя е била текущо допълвана и обновявана. Служила е дълги години за активна работа и е била солидна база за голямата културна дейност на нашия поет и драматург.

И все пак се налага отделно да се подчертае присъствието на големите български и световни поети и писатели, чиито книги Лилиев е ползвал в оригинал или превод: С. Врачански, Ив. Ва-

¹⁶ Речник на българската литература. Т. 2. С., БАН, 1977, с. 289.

* Цифрата е допълнена към цитираната във в. Народна култура, бр. 47 от 20. XI. 1981 г. с нови 69 книги и 110 тома списания, предадени допълнително от Централната библиотека на БАН.

** В Националния музей на българската литература се съхраняват личният архив на поета — писма, ръкописи, бележки и др., както и лични вещи.

¹⁷ Вж. в. Народна култура, бр. 42 от 16. X. 1981 г. и бр. 46 от 13. XI. 1981 г.

Таблица 1

Анализ на книгите и периодичните издания по области на знанието

Художествена литература			испанска художествена (бълг. ез.)	7
българска поезия	535		италианска художествена	8
българска белетристика	591		бразилска художествена (бълг. ез.)	1
българска драма	232		Филологически науки (бълг. ез.)	7
български фолклор	9		„ (нем. ез.)	2
българска детска литература	4		„ (френ. ез.)	1
български басни	5		Литературознание (бълг.)	151
френска поезия	141		„ (нем.)	65
френска белетристика	115		„ (френ.)	98
френска драма	20		„ (амер.)	5
френски фолклор	1		„ (слав.)	3
немска белетристика	181		„ (рус.)	24
немска поезия	86		Езиковедие (френ.)	7
немска драма	6		„ (нем.)	2
руска поезия	72		„ (бълг.)	34
руска белетристика	91		Театрознание	36
руска драма	13		Техника на театралното изкуство	1
антологии (френски)	13		Техника на словото	2
антологии (чешки)	1		Изкуствоведие	57
антологии (немски)	2		История	11
антологии (руски)	1		История на киното	1
алманаси	8		Биографии	37
български автори в превод			Мемоари	6
„ (чешки ез.)	1		География	4
„ (френ. ез.)	2		Пътеписи	19
„ (нем. ез.)	1		Писма	5
гръцки трагедии (френ. ез.)	1		Просвета	4
„ (бълг. ез.)	11		Култура	3
скандинавска художествена			Книгознание	1
(украин. ез.)	4			
сдраматургия — юдейска (бълг. ез.)	1		Периодични издания	
„ — немска	4		Литературознание	106
„ — българска	9		Художествена литература	16
„ — френска	3		Култура	4
Друга оригинална и преводна			Печат	1
арменска поезия (бълг. ез.)	1		Марксизъм	3
персийска поезия (бълг. ез.)	1		Философия	25
чешка художествена (чешки ез.)	4		Психология	2
полска художествена (бълг. ез.)	5		Митологии	1
римска поезия (бълг. ез.)	1		Социология	5
унгарска лирика (нем. ез.)	1		Музиковедие	5
китайска художествена (нем. ез.)	1		Политика	12
китайска художествена (бълг. ез.)	1		Право	3
арабска поезия (бълг. ез.)	1		Педагогика	8
норвежка художествена (бълг. ез.)	3		Военно дело	1
„ (нем. ез.)	8		Икономика	5
„ (френ. ез.)	1		Промисленост	1
американска художествена (френ. ез.)	4		Медицина	1
„ (нем. ез.)	2		Българска религиозна архитектура	1
английска художествена (англ. ез.)	15		Енциклопедии	1
„ (бълг. ез.)	6		Речници	4
„ (френ. ез.)	2		Справочници	2
английска драма (англ. ез.)	7		Есперанто	1
шведска художествена (нем. ез.)	7		Литература със смесено съдържание	1
сръбска художествена (бълг. ез.)	9		Просвета	7
сръбска поезия (сърбохърв. ез.)	3		Театрознание	10
			Философия	5

Таблица 2

Анализ на книгите и периодичните издания по езици

По езици	Книги	Периодични издания
български	1443	88
руски	706	
френски	425	60
немски	325	
английски	9	
испански	1	
италиански	11	
латински	2	
славянски (чешки, полски, сърбо-хърватски, украински)	10	

зов, Хр. Ботев, З. Стоянов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Б. Пенев, Хр. Смирненски, Л. Стоянов, Р. Стоянов, Н. Фурнаджиев, Н. Валцаров, Н. Райнов, Б. Райнов, Хр. Радевски и др.; великите руски и съветски писатели: Ф. Тютчев, И. С. Тургенев, А. Островски, Л. Толстой, А. Тодстой, Вл. Маяковски, Ал. Твардовски, Н. Островски и др.; античните — Омир, Есхил, Софокъл; видните строители на Ренесанса: Данте, Шекспир, Сервантес; представителите на западно-европейската литература: Х. ф. Хофманстал, Г. Хауптман, К. Хамсун, Х. Ибсен, А. Стриндберг, Ф. Хюлдерлин, Б. Шоу, О. Уайлд, У. Уитман, Х. Хайне, Й. В. Гьоте, Фр. Шилер, Р. М. Рилке, Р. Демел, Ст. Цвайг, А. Цвайг, Е. М. Ремарк, С. Лагерльоф, Дж. Лондон и множество любими френски писатели — Ш. Бодлер, А. Шение, Е. Ростан, Г. Флобер, П. Корней, Ж. Расин, А. Франс, А. Жид, Ж. дьо Лафонтен, Р. М. дьо Гар, Ж. Б. Поклен-Молиер, М. Пруст, А. Рембо, Р. Ролан, Ж.-Ж. Русо, А. Сюарес, Е. Зола, американеца Е. По и белгинеца Е. Верхари. Голяма част от тези автори са представени с многоотомните си издания на роден език или в превод.

Книгите в областта на литературознанието свидетелствуват, че освен трудове по съвременните европейски литератури и по американска литература Н. Лилив е имал и книги — литературни портрети или литературна критика за отделни писатели и литературни дейци.

Между ценните книги има един превод на Христо Ботев, направен от Пол Елюар, с предговор от Елза Триоле.

Poèmes de Christo Botev. Trad. du bulgare. Adaptation de Paul Eluard avec une biographie du poète par Elsa Triolet. Paris, Les Editeurs Français Rennis, 1952.

Богатството на Лилиевата библиотека продължава да бъде изследвано и да осветлява неговата дейност от различни страни. За нас Николай Лилиев ще остане не само като поет на една съвършена лирика, нравствено чист човек, добросъвестен българин, но и като голям приятел на книгите, съхранили паметта на човечеството.

СВАТОСЛАВ МИНКОВ И ПРИКАЗНИЯТ СВЯТ НА ШЕХЕРАЗАДА

ЛОТОС БОРАДЖИЕВА

Твърде малко, почти нищо не е писано за Св. Минков като автор и преводач на приказки. Очарован от онзи магьосник на словото, от първомайстора на приказките Ханс Кристиан Андерсен, още през 30-те години Св. Минков издава свои преводи на Андерсенови приказки в богато илюстрирана поредица от 12 книжки. Както отбелязва Елена Фурнаджиева в своя библиографски справочник „Андерсенови произведения, преведени на български език“ (21), у нас са издадени общо 113 тома с приказки на Андерсен и около 230 публикации на други негови творби в периодичния печат, само 6 от които не принадлежат на Св. Минков. „До края на живота си той наанася непрекъснато промени в многократно преиздаваните му преводни творби и сравнява своите преводи с руския на А. и П. Хансен и с немския превод на Х. Денхарт“ (вж. също Ел. Фурнаджиева, 21, с. 10).

Приказното наследство на Андерсен в значителна степен моделира жанровите предпочитания, творческия профил на големия наш писател. По думите на Симеон Султанов: „Ако съдим по иносказателните образи, маниера на писане и художествената атмосфера на тези творби, ще стигнем до мисълта, че до известна степен по-голямата част от тях са „индуктирани“ от неповторимите приказни видения на великия датски писател“ (15, с. 262).

Макар че е трудно да се определи кога Св. Минков започва сам да пише свои авторски приказки, считаме, че насоките на приказното му творчество все пак са съвсем очевидни: 1. преводач на Андерсенови приказки; 2. автор на свои, оригинално сътворени приказки; 3. обработка на някои от световноизвестните приказки на Шехеразада.

Интересува ни по-специално третата насока. Но преди това съвсем накратко бих искала да припомним някои данни за Св. Минков като автор на оригинални приказки. Първата му книжка за деца „Захарното момиче“ излиза през 1935 г., като една година по-рано същата приказка се появява в списание „Детска радост“ (по данни от Втори том на „Речник на българската литература“). Съпругата на писателя Мария Томова отбелязва в спомените си, че тази приказка до известна степен е автобиографична. Написана е в чест на новородената им дъщеря, която също като „Захарното момиченце“ „растеше като в приказките“. М. Томова потвърждава също, че Св. Минков едновременно е творил и превеждал приказки (17, с. 59).

„Снежният човек и врабчето“ се появява в печатно издание през 1932 г., една година по-късно Св. Минков дарява българските деца с „Цар Безсънко“, а през 1934 г. най-малките се вслушват в това „Какво разказваше чайникът“, но вече знаят и други две приказки от Св. Минков — „Лъжец и истина“ и „Сапунените мехури“. 1936 г. е рождената година на три негови приказки: „Как гарджето стана певец“, „Индийска приказка“ и „Маскираната лисица“. Последната се преиздава в 1957, 1962 и 1968 г. През 1937 и 1938 г. излиза само по една приказка — „Златното яйце“ и „Лъв и жаба“. През 1941 г. се появява „Приказка за завистта“. След близо две десетилетия (1962) Св. Минков ни се представя като автор с „Приказка за лъжата“ в „Литературен фронт“, а след три години и с последната си приказка „Джуджето Тинтирин“. Няма съмнение, че Св. Минков е работил върху преводите на Андерсеновите приказки от 1930 до 1960 г., а в същото време създава и свои, оригинални творби в приказния жанр.

Защо Св. Минков се обръща именно към арабските приказки? Според думите на Хр. Йорданов „Св. Минков твърде отрано обиква пищната мъдрост на приказните герои, а когато създава като художник, разказва не само свои „приказки“ за възрастни, но преразказва за чудесата на източните и на северните народи. . .“ (9, с. 550).

Още през 1929 г. Св. Минков преразказал монголската народна приказка „Аманда-дърво-дедецът и Аманда-живописецът“; от това време е и неговата „Индийска приказка“.

Имениният наш писател е знаел за непресекавия интерес в България още отпреди Освобождението към „Хиляда и една нощ“, към тази приказна съкровищница, изпълнена с обаятелни герои, неповторим колорит и увлекателни приключения. И неслучайно се насочва към приказ-

ките от „Хиляда и една нощ“. Събирани столетия наред, едва през XVI—XVIII в. те са публикувани в този вид, в който са достигнали до наши дни. По всяка вероятност началото на „Хиляда и една нощ“ дава арабският превод на ирански приказки от сборника „Хезар Ефсане“ („Хиляди предания“), за който се споменава в арабските източници от X в. Според съветския изтоковед И. М. Филштински: „Този сборник остава непознат за нас, не знаем и какви приказки съдържа той, но имаме всички основания да приемем, че новелата за „Шахразад и цар Шахрияр“, както и някои други приказки, са заимствувани именно от „Хезар Ефсане“ (23, с. 5). Арабските разказвачи и преписвачи обаче са включвали в състава на „Хиляда и една нощ“ все нови и нови приказки от местен и чуждоземен произход, видоизменяли са ги по свой вкус, съобразно собственото си въображение. Оттук идва и онова разнообразие в съдържанието, в разказваческите маниери на ръкописите, съхранили се до наши дни.

Б. Я. Шидфар, И. М. Филштински и други изследователи на „Хиляда и една нощ“ разделят приказките от арабски произход на багдадски и каирски, но никой, разбира се, не е уточнил кога, къде и как се ражда дадена приказка. Съгласно ръкописни варианти последната редакция на „Хиляда и една нощ“ датира някъде откъм XVI—XVII в. И още нещо. Първоначално шифрата 1001 е била чисто метафорично название, а по-късно заговаря като количествен показател и затова по-късно умишлено се включват и творби от други жанрове, в повечето случаи цели повести, само и само броят да достигне 1001. Разширената каирска редакция се оформя през XII—XIII в. и пак според И. М. Филштински в нея ни се поднасят творби, явно родствени с древноегипетския фолклор. От това време се налага и названието „Хиляда и една нощ“ вместо предишното „Хиляда приказки“.

„Хиляда и една нощ“ е наниз от хитро стъкмени, невероятни истории с разнородни сюжети. Както пише проф. А. А. Долинина: „В средновековната арабска литература много често се среща такава форма на изложение — разказ в разказ“ (5, с. 7).

Обширната рамка на находчивата и остроумна Шехеразада ни разкрива пестролик и многолюден свят със собствени закони, обичаи и нрави, свят на различни националности и народи от Иран, Ирак, Сирия и най-вече Египет, където „Хиляда и една нощ“ е намерила своята последна модификация.

Съхранено е жанровото и тематично разнообразие на приказките: притчи за животни и редом с тях героични епоси, възмешни приказки за добри и зли духове и тяхната намеса в съдбата на героите. В много отношения тези приказки ни показват далечната си връзка с индоиранския фолклор. Но въпреки това трудно могат да се локализируют към конкретна историческа среда, защото отдавна са изгубили своята географска, етнографска и социална специфика. Постепенно те се арабизират, т. е. загубват чуждоземния си произход и започват да се възприемат от читателите и слушатели като рожба на човешкото въображение.

Сред приказките, възникнали на арабска почва, на челно място са багдадските, които, съпоставени с индоиранските и по-късните египетски приказки, поразяват със своя лаконизъм. Писали са ги за жителите на Багдад, затова са някак си по-трезви, с подчертан интерес към хитроумните и ловки хора, към реалната действителност. Действието обикновено се развива в Багдад, любовните и еротичните сюжети, твърде често грубовати и непристойни, са предпочитани. Главният герой неизменно е добродетелният Харун ар-Рашид (халиф, управлявал през 786—809 г.)

Социалните мотиви доминират в т. нар. каирски новели, чиито герои са дребни търговци или занаятчи, не така образовани, затова пък надарени с практичен ум и находчивост. Макар и много по-обширни от багдадските, каирските приказки увличат читателя, не го отегчават. Те са увлекателни, с изтънено чувство за хумор. Те привличат и с достоверния си, реалистичен рисунък.

Сред тях, разбира се, има и съвсем елементарни приказки, като например „Абу Кир и Абу Сир“ от египетския цикъл, възникнала не по-рано от края на XVI в.

„Али Баба и четиридесетте разбойника“ е приказка с поучително-приключенски характер, със сюжетна линия от градското ежедневие. В нея срещаме само едно възмешно заклинание: „Сезам, отвори се! и „Сезам, затвори се!“*

* „Сезам“ произлиза от арабската дума „симсим“ — сусам.

Приказката „Аладин и вълшебната лампа“ е също така достоверна картина за нравите и обичаите в Египет при последните мамелюкски халифи. „Вълшебният кон“ според А. Н. Веселовски е заимствувана от древноперсийския сборник „Хезар Ефсане“, което потвърждава и самото начало на приказката: „Персийският цар, голям любител на философията и геометрията, имал три дъщери и един син, по име Камр ал-Ахмар. . .“ Преминала от Испания във Франция, тази приказка поражда появата на два ринарски романа с едно и също заглавие „Дървеният кон“. Да си припомним и нашата приказка „Хвърковатият кон“ (вж. 13, с. 11).

„Хиляда и една нощ“ е повествование за емири и султани, но и за смели търговци, за първооткриватели на нови земи и морета, за герои, изгарящи от жаждата за познание. Например като „Синдбад-мореплавателя“, приказка, очевидно възникнала в пристанищният град Басра, където са си давали среща търговци и мореплаватели през втората половина на Х в.

Ето такава е накратко няколковековната история на приказките от „Хиляда и една нощ“. Говорихме за различията на приказките в този сборник. Но тяхното обединително звено е и си остава красноречието. В него според Корана се крие вълшебството и то става девиз на арабските средновековни книжовници. Приказките са изпъстрени със стихове от средновековни поети (като например Абу Нуас, Ибн ал-Муатаз и др.), очевидно и по вкуса на тогавашния читател.

Отделна страница от историята на „Хиляда и една нощ“ представляват преводите ѝ на западноевропейски езици. Сред европейците най-напред А. Галан превежда от арабския оригинал „Хиляда и една нощ“. По неговото неоглямо по обем дванадесеттомно издание от 1703—1713 г., съдържащо само 21 приказки, се извършват и някои по-нататъшни преводни обработки на европейски езици. Например руското издание на Допелмайер и Шелгунов (1889—1890), българските издания (1897—1899, 1931 г.).

От 1929 до 1938 г. М. А. Салие за пръв път в Русия превежда от арабски на руски „Хиляда и една нощ“. Приказките са преиздадени през 50-те години под редакцията на акад. И. Ю. Крачковски. М. А. Салие е преводач и на сборника от 1961 г. „Халиф за кратко време“, в който е добавил 7 приказки — между тях „Али Баба и четиридесетте разбойника“ и „Аладин и вълшебната лампа“, които липсват в двете по-раншни осемтомни издания, защото липсват и в оригинала. Преводачът е ползувал ръкописи, съхранявани в Ленинградската обществена библиотека „Салтиков-Шчедрин“. В руското издание от 1889—1890 г. тези приказки са преведени, макар и не от оригинален източник.

По свидетелство на С. Султанов разбираме, че когато през 40-те години Св. Минков, който не е знаел арабски език, е изготвял своите обработки на приказки от „Хиляда и една нощ“, той е ползувал немски, руски и български преводи. Констатираме, че повечето преводи на немски, съществували тогава, са правени от френския превод на Галан. С. Султанов не уточнява от кои години са тези преводи. Що се отнася до българските, то данните от Народната библиотека „Кирил и Методий“ в София и от Народната библиотека „Иван Вазов“ в Пловдив говорят, че интерес към приказките от „Хиляда и една нощ“ е проявяван още през миналия век. Първата печатна книжка от 78 страници излиза в София през 1884 г. Това е книжката „Арабски приказки от 1001 нощ, разказани в единайсет дена“. Няколко години по-късно (1897—1899) се появява друго издание, в два тома, но само с 31 приказки, при това в съкратен вид. Ново, също така фрагментарно издание е това от 1919 г. Сравнително по-пълнен превод на приказките от „Хиляда и една нощ“ на български език ни се представя през 1931 г. — 826 страници, 49 приказки. Именно оттук според нас Св. Минков подбира за преработка приказки, които не е могъл да вземе от съвсем непълните по-късни издания през 40-те години — 1941, 1942 и 1943 г. В еднотомника от 1931 г., който е ползувал Светослав Минков, не е посочен преводачът. Но от предговора става ясно, че: „За превода сме се ползували от френския превод на Галан и от руския на Ю. Допелмайер“ (3, с. 5).

През 1927 г., почти едно десетилетие преди Св. Минков, видният наш художник, изкуствовед и писател Николай Райнов подбира и преразказва някои приказки от „Хиляда и една нощ“ (25). Ползувал ли е Св. Минков негови преработки? Запознавайки се с тях, виждаме, че те са съвсем съкратени и предадени свободно техни варианти. Един пример. Последната приказка на Николай Райнов е озаглавена „Омагьосаното дърво“. От съдържанието ѝ разбираме, че тя отго-

варя на „Приказка за рибаря“ от оригинала, в който, както и при Св. Минков, тя се състои от няколко части: „Разказ за везира на цар Юнан и лекаря Дубан“, „Разказ за сокола на цар Синдбад“ и др. Първото подзаглавие при Н. Райнов фигурира като отделна приказка: „За жестокия цар и говорещата глава“. Поради това преразказите на Н. Райнов не са могли да бъдат належden източник за Св. Минков.

Св. Минков не е нито първият, нито последният писател, насочил перото си към иносказателния приказан жанр. Отдавна, много отдавна приказни мотиви, сюжети и герои стават преразказ на забележителни художествени произведения — като се започне от Апулей и неговото „Златно магаре“, Бокачовия „Декамерон“, „Кентърбърийските разкази“ на Чосър, та чак до приказките на Пушкин и Толстой. Още М. Горки е констатирал това, като пише: „Формалната, сюжетна и дидактична зависимост на художествената литература от устното народно творчество е съвсем очевидна и твърде поучителна.“ Шастлива и плодотворна е ориентацията на Св. Минков към „Хиляда и една нощ“, към този изящен паметник на народния гений на Изтока. В предисловието си към книгата авторът отбелязва: „В предлаганото българско издание на „Приказките на Шехеразада“, пригодно за нашата младеж, са преразказани съвсем свободно някои от прочутите арабски приказки от „Хиляда и една нощ“. . . Авторът се е освободил от многоречивата сложност на оригиналния текст, като се е помъжил да запази в простотата на изрече- вълнуващото повествование на сладкодумната Шехеразада“ (11, с. 364).

И ето сега прелистваме и препрочитаем неговите „Приказки на Шехеразада“, неговите авторизирани и преразказани приказки с ненакърнена конкретна, фолклорна основа, и въпреки това ги възприемаме като Св. Минкови творби. Според известния компаративист Д. Дюришин да се установи оригиналният източник на превода не е трудно — „данните от оригинала са относително обективни, осезаеми, макар и да не са единствен критерий за оценка на работата на преводача“ (6, с. 162). Но Св. Минков не е познавал оригинала, а е известно, че по времето, когато той се е занимавал с тези приказки, не са съществували още преводи от оригинала. „Сам Галан например е бил много добър разказвач, най-често е преразказвал, а не е превеждал“ (19, с. 8). А Св. Минков се е придържал главно към Галановите преводи. Тогава с какви критерии трябва да подходим при оценката на неговите приказки на Шехеразада?

Въпреки формалните неточности спрямо арабския текст Св. Минков възпроизвежда вярно фабулата, идейното съдържание и композиционната структура на източната приказка. Но нека не забравяме, че в случая той не е само преводач, а и писател с творческо въображение, което го прави и авторски съпричастен.

В първото си издание от 1957 г. сборникът с подобрите и преведени от Св. Минков приказки е озаглавен традиционно „Хиляда и една нощ“, макар че той съдържа само някои от най-известните приказки от едноименния сборник. Затова заглавието „Приказки на Шехеразада“ е по-удачно и подсказва, че на читателя са представени само някои (в случая седем) от приказките на изобретателната и остроумна Шехеразада. Второто издание от 1959 г. е допълнено с приказките „Аладин и вълшебната лампа“ и „Слепецът, въжарят и халифът“. За огромния интерес на читателите към „Приказките на Шехеразада“ говорят изданията от 1961, 1963, 1972, 1976 и 1980 г., а в двутомника „Избрани съчинения“ на Светослав Минков от 1982 г. са включени също и преразказаните му приказки. Тези осем издания недвусмислено потвърждават голямата популярност на Св. Минков и като разказвач на „Приказки от „Хиляда и една нощ“.

Дори и названията на подобрите и обработени от Св. Минков приказки от „Хиляда и една нощ“ разкриват авторската находчивост, а също така ни запознават със съвременните стилстични похвати и умение за лаконичен и точен изказ.

От таблицата става ясно, че Светослав Минков се е ползвал както от българския, така и от руския превод. В повечето случаи той се е придържал към оригиналното заглавие, като винаги извърля жанрово пояснителните определения „разказ“ или „приказка“. Оригинално название на четвъртата поред приказка в сборника на Св. Минков е „Приказка за коня от абаносово дърво“. Абаносовото тропическо дърво има черен или червен цвят. Допелмайер в своя руски превод го назовава черно. От приказката проличава, че се касае за необикновен, вълшебен кон. Светослав Минков ни предлага най-удачното заглавие. Световно известната приказка „Али Баба и четридесетте разбойника“ във всички преводни варианти, пък и в самия оригинал, носи

Таблица № 1

№	Буквален превод от оригинала (№ 1)	В руския превод на Дюпелмайер (18, 19 и 20)	В българския превод от 1931 (№ 3)	В книгата на Св. Минков (№ 11)
1.	Разказ за Ала ад-Дин и омагьосания светилник	Приказка за вълшебната лампа на Аладдин	Приказка за вълшебната лампа на Аладдин	Аладин и вълшебната лампа
2.	Приказка за халифа Харун ал-Рашид	Приказка за славния халиф Харун ал-Рашид	Приказка за славния халиф Харун ал-Рашид	Слепецът, възжарят и халифът
3.	Приказка за рибаря	Приказка за рибаря	Приказка за рибаря	Рибарят и страшният дух
4.	Приказка за коня от абаносово дърво	Разказ за коня от черно дърво	Приказка за вълшебния кон	Вълшебния кон
5.	Приказка за Синдбад — мореплавателя	Приказка за Синдбад — мореплавателя	Приказка за Синдбад — мореплавателя	Синдбад — мореплавателя
6.	Разказ за везира Нур ад-Дин и неговия брат	Разказ за везира Нур ад-Дин и неговия брат	Нуредин и Бадредин Хасан	Нуредин и брат му Шамзадин
7.	Приказка за Абу Кир и Абу Сир	Приказка за Абу Кир и Абу Сир	липсва	Абу Кир и Абу Сир
8.	Разказ за Али баба и 40-те разбойници и робинята Мерджана	Историята на Али баба и 40-те разбойници, потувени от една робиня	Историята на Али Баба и 40-те разбойници, които изгребна една робиня	Али Баба и 40-те разбойници
9.	Разказ за Маруф — обушара	Разказ за Маруф — обушара	липсва	Маруф — обушара

подзаглавие „които са погубени или изтребени от една робиня“. Св. Минков намира за излишни заглавните пояснения, тъй като от съдържанието е съвсем ясно, че именно Мерджана погубва разбойниците и по този начин спасява господаря си. Във втората поредна приказка герои са халифът Харун ар-Рашид, слепецът Баба Абдал (загубил зрението си поради своята алчност) и възраст Коджа Хасан. Но тъй като Харун ар-Рашид все пак не е главният герой, намираме за по-точно заглавието на Св. Минков.

Една съпоставка на преведената от Св. Минков приказка „Аладин и вълшебната лампа“ с българския превод от 1931 г. и арабския оригинал е поучителна в много отношения.

Ето началото на приказката според арабския оригинал в буквален превод: „Разказват, щастливи царю, че в някой от градовете на Китай живял в бедност един шивач и той имал син на име Ала ад-Дин.“ В българския превод от 1931 г.: „Отдавна, много отдавна в голямото китайско царство живял беден шивач на име Мустафа“, и при Св. Минков: „Отдавна, много отдавна в далечната китайска земя живял беден шивач на име Мустафа.“

В оригиналния текст шивачът е безименен, за него се говори само като за баща на Аладин. И в руския превод на Допелмайер, изготвен от френския, и в преводната обработка на нашия писател шивачът има име. Французинът А. Галан си остава „кръстникът“ на шивача. Мустафа е разпространено име в арабския свят и Галан, когато е превеждал приказката, неслучайно е решил да назове така героя. Ако Св. Минков е знаел арабски, може би другояче е шиял да наименува шивача.

Но това не е съществено в случая. По-важно за нас е проявеното от него умение да внесе чисто български изрази и обороти в преразказаните от него приказки. Докато например в арабския оригинал е казано: „... започна да преде памук и се прехранваше с труда на своите ръце, така прехранваше и своя син...“, в българския превод от 1931 г.: „... с предене и тъкане поддържаше съществуването си...“; при Св. Минков четем: „Като останала без подкрепа, майката се заловила да преде прежда и да я продава на пазара, за да спечели някоя и друга пара за насъщния хляб.“ И по-нататък: „Виждайки, че Ала ад-Дин иска да избяга, той вдигнал ръка и така ударил момчето по бузата, че едва не избил всички зъби от устата му“; „Хвана го за врата и го уларил по лицето тъй, шото кръв протече от устата му“; а при Св. Минков: „Но магьосникът го хванал и го ударил тъй силно, че от устата на момчето рухнала кръв.“ И още един пример: в арабския оригинал: „О, дете мое, той ще те избави от всякакво зло или бедствие, което може да те поразии...“; в българския превод: „Този пръстен има чудотворна сила и ако изпадне момъкът в опасност, може да си послужи с него за своето спасение...“; а при Св. Минков: „... че този пръстен ще му помогне, ако го споleti беда“.

Лексикални и фразеологични компоненти на такова едно внасяне на чисто български изрази в преразказаните от Св. Минков арабски приказки ще намерим в изобилие: „скитал се немил-недраг“, „добрият чичо го пременил“, „Аладин разправил за патилата си“, „докато стъкмя чеза на дъщеря си“, „извадил от пазвата си вълшебната лампа“, „по една жълтица парчето“, „вземи младоженеца и го затвори в кошарата“ и т. н. За един арабин, знаещ български език, много невероятно би звучало как Св. Минков променя в „баничка“ арабската „кунафа“ (вид сладкиш). Тези изменения внасят в приказките нашиен колорит, без да изменят и изместват източната екзотика.

На арабски името на главната героиня е Шахразад. При Св. Минков тя е Шехеразада, както е и при Н. Райнов. В последното българско издание на приказките (1971) — Шехрезада. Св.-Минковото название се е наложило у нас и ние възприемаме именно него.

В една от приказките героят се нарича в арабския текст Ала ад-Дин, при руския превод е назован Аладдин, в българския превод от 1931 г. и при Св. Минков — просто Аладин.*

* Определителният член в арабския език е „ал“, общ за всички родове и числа. Пише се пред думата, слято с нея. В международната транскрипция е прието този член да се пише отделно от думата, отделен с дефис (тире) от нея. Пред име, название, чиято първа буква е предноезична съгласна като например „т“, „р“, „з“, „л“, „ш“, „д“ и др. втората буква „л“ на определителния член се заменя със съответната предноезична съгласна. Получава се едно удвояване на предноезичната съгласна, което се респектира и от транскрипцията. Например Нур ал-Дин, Шамс ал-Дин, Харун ар-Рашид, аш-Шабби и др. Когато думата започва със задноезична съгласна, изменения в произношението, съответно в транскрипцията не се наблюдават. Имената,

Още нещо за предаването на собствените имена при разглеждания от нас автор. Името на принцесата Бадр ал-Будур, Св. Минков е отбелязал Бадрулбудура. Добавил е едно допълнително „а“, както е в повечето имена от женски род в български език.

Оригиналните арабски приказки от „Хиляда и една нощ“ са изпъстрени със стихотворни куплети. При Св. Минков те са напълно игнорирани, защото, както съобщава С. Султанов, той „отдавна, много отдавна беше престанал да пише стихове, още след като напусна списание „България“ (към края на 1922 г. — б. м., Л. Б.), той се отказва от мерената реч“ (15, с. 275). А и французинът Галан е пропуснал повечето от тези стихове, Допелмайер също така ги съкращава до голяма степен, а в българския превод те липсват.

В оригиналните текстове обикновено се говори коя приказка през кои нощи е била разказвана, един вид за да бъде оправдано заглавието „Хиляда и една нощ“. И ето например: „Разказ за везира Нур ал-Дин и неговия брат“ прекрасната Шехеразада разказва от „20-а до 24-та нощ. „Разказът за коня от абаносово дърво“ — от 357-а до 371-вата нощ. Приказката за „Синдбад Мореплавателя“ е още по-дълга — от 536 до 566-а нощ и т. н., и т. н. Само при две приказки, преразказани и от Св. Минков, „Ала ал-Дин и вълшебната лампа“ и „Али Баба и четиридесетте разбойника и робинята Мерджана“ не е отбелязано през кои нощи са прозвучали от устата на Шехеразада, може би защото оригиналите са възникнали много по-късно. Тук ще добавим още, че приказките всъщност впоследствие получават и заглавията си в зависимост от тяхното съдържание и за по-голяма прегледност.

Св. Минков доста свободно борави с цифрените знаци, а понякога дори ги пренебрегна изцяло.

В арабския оригинал: „Джинът донесъл разкошна масичка, цялата сребърна. На масичката имало 12 блюда с различни ястия, 2 сребърни чаши, 2 бутилки със светло, старо вино и хляб, по-бял от сняг“; в българския превод от 1931 г.: „На таблата имаше 12 сребърни съдове, 6 хляба, бели като сняг, 2 шишета хубаво вино, 2 кристални чаши“; а у Св. Минков: „Табла с най-вкусни ястия и напитки в сребърни съдове“. И този пример, разбира се, не е изключение.

Прави впечатление, че „Приказките на Шехеразада“, преразказани от Св. Минков, са често съкращавани, особено в характерните си битови особености. И това не е приумица на нашия преводач, а на първопреводача на тези приказки А. Галан. Видимо А. Галан е споделял мнението на Ал. Веселовски, че „арабският оригинал на „Хиляда и една нощ“ ни представя безчет битови подробности за нравите и обичаите на хората от Изтока, днес интересували само професионалисти и етнографи“ (19, с. 4). Дори и да съществуваша тези битови подробности, Св. Минков би ги прескочил, защото „изпитваше смъртна ненавист към битоописателството...“ (15, с. 55).

Напълно игнорирани са от Св. Минков еротичните спени и любовните сюжети от багдалските приказки. Та нали за деца и юноши ги преразказва той! А. Галан в своите преводи е съкратил по-голямата част от тях, но все пак някои е оставил.

С особено вълнение е работил Св. Минков над приказката „Синдбад-Мореплавателя“. Сам той цял живот е жалувадал пътува в далечни страни, по морета и океани и, заради тази си неизлечима болест е бил готов да жертвува неособено завидното си материално състояние, да обръква положението си за месеци и дори и за години“ (вж. С. Султанов, 15, с. 88). И именно поради това е необясним фактът, защо той пропуска последното, седмо пътешествие на Синдбад.

В три от приказките Св. Минков разгръща творческата си стихия на преразказвач, на художник на демоничното, на ужасите и кошмарите. Приказките дават най-големи възможности и в това отношение.

Първата от тях е „Аладин и вълшебната лампа“. В нея, както вече беше споменато, единственият вълшебен елемент на пръв поглед е лампата. А „духовете-служители“ на лампата и „служителят“ на вълшебния пръстен?! Демонични сили, така добри към своя собственик, толкова зловещи към онзи, към когото притежателят им пожелае това. Малка илюстрация. Когато които се срещат в преводните обработки на Св. Минков, се отнасят най-често към първия случай.

Може да отбележим още, че Св. Минков отделя с тире определителния член от думата. Може би той е имал известни познания в тази област. Например при него срещаме Харун ал-Рашид и др.

мароканският магьосник затваря Аладин в подземието, „нещастният момък, потънал в студената мрачина на подземието, викал, но никой не му се обадил“. После злият дух отнася през нощта везирския син в кошарата и чак „призори, премръзнал и уплашен, го връща в постелата при жена му“. „През тази нощ, изпаднал под властта на лошия магьосник — другар на демоните, нека да бъде хиляди пъти проклет, с мен се случи нещо ужасно, необикновено, от което кръвата леденее в жилите, и досега не мога да дойда на себе си. . .“

А в приказката „Слепецът, въжарят и халифът“ акцентът е поставен върху магически, демонични сили, заклинания и други подобни — нещо, което е само бегло загатнато в оригиналните ръкописи и преводните обработки. Ето как Св. Минков предава ослепяването на един от приказните герои: „И тъкмо пламъците лумнаха, той изрече няколко заклинания и хвърли в огъня магьосани билки, от които се дигна на възбег гъст, черен дим.“ В българския превод: „...хвърли в огъня някаква миризлива трева, почна да разлипява с ръце черния дим и да произнася някакви неразбрани слова.“ И по-нататък: „Без да се бавя, аз се спуснах в палата, дето бяха натрупани в безреда всякакви скъпоценности, и се нахвърлих алчно върху неизброимите съкровища.“ В българския превод от 1931 г.: „Като див звяр, който се нахвърля върху жертвата си, се затекох към първата купчина злато.“ И вместо „демонът на завистта завладя моето сърце“, Св. Минков авторизира: „Но щом отминах няколко крачки, в сърцето ми пламна люта завист и някакъв вътрешен глас ми подшушна: Защо ли тоя дървиш ми заграби половината съкровища, когато се е отказал от всички земни блага и при това е господар на омагьосания палат, откъдето винаги може да си вземе каквито иска богатства?“ Може би за да улесни читателя, да му подсказва трагичния завършек: „... . като разбра, че не може да го вразуми, старецът намаза с мехлем и дясното ми око и в същия миг потънах в непрогледен мрак“. (В българския превод от 1931 г. е поднесено съвсем пестеливо: „Аз не виждах светлина. Тя се стъмни за мен завинаги.“)

„Рибарят и страшият дух“, както се вижда вече от изнесената таблица, в оригиналния ръкопис и другите преводи — просто „Приказка за рибаря“. И така, след като рибарят измъкнал оловната запушалка от стомната, от нея най-напред се извил черен дим, който се издигнал високо, високо в облаците, после се превърнал на великан. Св. Минков изобразява този великан съобразно с руския превод, в случая твърде близък до оригинала: „Главата му стигала до небето, а нозете му се опирали о земята. Главата му била като кубе на храм, ръцете му като грамадни вили, нозете му — като корабни мачти, устата му като лещера, зъбите му — като воденични камъни, ностъ — като комин, очите — като пламтящи факли.“ В българския превод от 1931 г. такова описание липсва.

Ориентацията към тази приказка, дори и модификацията на нейното название потвърждават недвусмислено увлечението на писателя Св. Минков по демонични персонажи и ужасяващи събития и случки. Злият великан, нарекъл се пророк на Соломон (в оригинала Сюлейман), обещава на рибаря, загдето го е освободил от стомната, да го възнагради, т. е. да го умъртви с най-ужасната новина. Неслучайно Огнян Сапарев причислява творби от подобен род към „изкуството на ужаса“.

Какви са били все пак мотивите на Св. Минков да включи в своя сборник „Приказки на Шехеразада“ именно тези три приказки? Почти във всички издания с избрани приказки от „Хиляда и една нощ“ тяхното присъствие е неизменно. Своего рода приключенско-фантастично четиво, те са предпочитани от европейците. И на трето място, тези приказки навярно са навявали носталгичен спомен за младежките увлечения на писателя по диаволизма през 20-те и началото на 30-те години.

И в заключение нека изразим надежда, че бъдещите изследователи на Светослав Минков ще обърнат по-голямо внимание на приказните жанрови предпочитания, преводи и обработки на приказки от Севера и Изтока — обстоятелство, което определя творческия профил на този именит наш писател.

- ¹ Алфу лейлатин уа лейлатун (Хиляда и една нощ). На арабски език, в 2 тома. Кайро, 1969.
- ² Арабски приказки от 1001 нощ, разказани в единайсет дена. Превел П. А. Петров, С. Народна печатница на Богдан Прошек, 1884.
- ³ Арабски приказки „Хиляда и една нощ“. Пълно илюстрирано издание. С., 1931.
- ⁴ А. Галан. Хиляда и една нощ. Превод В. Вълева. С., 1943.
- ⁵ А. А. Долиннина. Предисловие к сборнику „Восходы лун на стоянках веселья“. Л., 1983, с. 5—19.
- ⁶ Дйониз Дюришин. Теория сравнителного изучения литературы. М., 1979.
- ⁷ Игра на сенките. Българска диаволична фантастика. Пловдив, 1983.
- ⁸ Христо Йорданов. Светослав Минков. — В: Речник на българската литература. Т. II. С., 1977, с. 376—379.
- ⁹ Христо Йорданов. Бележки към „Съчинения в два тома на Св. Минков“. Т. П. С., 1982, с. 549—551.
- ¹⁰ Светослав Минков. Волът и магарето — арабска народна приказка. С., 1964.
- ¹¹ Св. Минков. Приказки на Шехеразада. Съчинения в два тома. Т. П. С., 1982, с. 363—364.
- ¹² Св. Минков. Приказки. Съчинения в два тома. Т. П. С., 1982, с. 301—359.
- ¹³ Любомира Парпулова. Българските вълшебни приказки. С., 1978.
- ¹⁴ М. Салъе. Забытые страницы „1001 ночи“. Халиф на час. М., 1961.
- ¹⁵ С. Султанов. Насаме със Светослав Минков. С., 1972.
- ¹⁶ Симеон Султанов. Светослав Минков. Съчинения в два тома. Т. I. С., 1982, с. 5—18.
- ¹⁷ Мария Томова. Младите години със Светослав Минков. — Пламък, 1972, кн. 4, с. 53—65.
- ¹⁸ Тысяча одна ночь. Арабские сказки. Новый полный перевод Ю. В. Дюппелмайер. Т. I. М., 1889.
- ¹⁹ Тысяча одна ночь. Арабские сказки. Новый полный перевод Ю. В. Дюппелмайера, со статьей академика профессора Александра Веселовского. Т. II. М., 1890.
- ²⁰ Тысяча одна ночь. Арабские сказки. Новый полный перевод. Т. III. М., 1890.
- ²¹ Елена Фурнаджиева. Ханс Кр. Андерсен. Библиографски справочник. Копенхаген, 1979.
- ²² И. М. Фильштинский. Книга тысячи одной ночи. Тысяча и одна ночь. Избранные сказки. Пер. с арабского М. А. Салъе. М., 1977.
- ²³ И. М. Фильштинский. Сокровищница народной фантазии. Тысяча и одна ночь. Избранные сказки. Пер. с арабского М. Салъе. М., 1983.
- ²⁴ Хиляда и една нощ. Арабски приказки. Пълен превод от М. Велинов. В. Търново, Т. I. 1897; Т. II, 1899.
- ²⁵ Хиляда и една нощ. Избрани приказки, преразказани за деца и юноши от Н. Райнов. С., 1942.
- ²⁶ Б. Я. Шидфар. Книга далекая и близкая. Тысяча и одна ночь. Избранные сказки. Пер. с арабского М. Салъе. М., 1975.

ТЕМАТА ЗА ВОЙНАТА В ПОЕЗИЯТА НА ЖЕНИТЕ-ПОЕТЕСИ ОТ КРАЯ НА 30-ТЕ И НАЧАЛОТО НА 40-ТЕ ГОДИНИ

ЛЮДИЛА МАЛИНОВА

В края на 30-те и началото на 40-те години една от най-актуалните теми в българската поезия е тази за Втората световна война. Прогресивните, честно мислещи поети без колебание заемат открита позиция против войната, стават изразители на заветните идеи на българския народ, неговия нравствена съвест и духовни водачи. Още в първите месеци на войната Н. Фурнаджиев, Е. Багряна, Бленика, Хр. Радевски, а от младите — А. Геров, Б. Райнов и др. — написват едни от най-силните си антивоенни стихотворения.

Поетичните изповеди на жените-поетеси не могат да се отделят от цялостната антивоенна струя в нашата поезия през този период. И все пак стиховете им излъчват нещо специфично, което ги обединява — това е силата на женското светоусещане, на женската природа. Да създава, да отглежда, да трепти за всеки кълн живот е заложено в самата природа на жената. И не само това — заложено е сякаш да бди над всичко, родено от творческия устрем на хората — защото самата тя е съзидателка. Ето защо войната ѝ е органически чужда — животът и творчеството са несъвместими с нея, тъй като тя носи смърт и разруха. Именно затова темата за войната заема особено място в творчеството на жените-поетеси — тя е свързана с жизнено важни, с особено съкровени за жената ценности.

Освен това, отделният в случая на жените-поетеси е продиктувано и от друга подбуда — несправедливо е обръщано по-малко внимание на тяхната антивоенна лирика. А тя внася в темата за войната в българската поезия една особена атмосфера, специфична нюансировка на чувствата, на възленията им.

Успоредно с изтъкнатите поетеси Е. Багряна, Бленика, М. Грубешлиева, М. Петканова в периода на Втората световна война творят и Весела Василева и Димана Данева. Родени през 1919 г., в началото на войната те са едва двадесетгодишни. По едно зловещо стечение на съдбата и двете умират твърде рано — първата на 24 години при злополука, втората на 27 години след мъчително боледуване. Макар и съвсем млади, поетичните им размисли свидетелствуват за духовната им зрелост, за уменията им да пресъздадат атмосферата на епохата, да изразят възленията на своето поколение — „родените между две войни“. Някои от стиховете на Весела Василева за войната са едни от най-хубавите в цялата ни антивоенна лирика. Поради изключителна строгост и възискателност към своите творби тя не е публикувала стихотворенията си в годините на войната.¹ Но независимо от това те са поетичен документ за възленията и тревогите на нейното поколение, за нарастващото напрежение в тези години.

През същия период на страниците на сп. „Изкуство и критика“, сп. „Българска реч“, в. „Литературен живот“ започва своя творчески път и съвсем младата Блага Димитрова.

В своите стихове против войната поетесите изхождат от позицията на хуманизма — от болката и тревогата за човека в тези години на отчужденост и бездушие, през страданието за съдбата и бъдещето на човечеството, до открито заклеймяване на войната. В много от стиховете им може да се долови и един по-активен, по-борбен хуманизъм. Той е резултат на вътрешното им убеждение, на стремежа им духовно да откликват на повелите на времето, разбирайки нуждата от по-активно вмешателство, от по-ярко изразена позиция в драмата на тези събития. Затова допринася и цялата антифашистка и антивоенна кампания, предприета от прогресивните творци и разтревоженото човечество в световен мащаб от средата на 30-те години, от които поетесите не остават откъснати. Мария Грубешлиева посещава Испания през 1937 г. във връзка с писателския конгрес за защита на културата, на който участвуват такива видни творци като Андре Малро, Ана Зегерс, Алексей Толстой, Иля Еренбург, Антонио Мачадо и др., които изразяват духовната си съпричастност към идеите на испанския народ и предупреждават за заплахата от фашизма за цялото човечество. Багряна и Бленика са участници в конгреса на ПЕН-

¹ Книгата на Весела Василева „Стихотворения. Лирични фрагменти. Писма“ излезе през 1981 г.

клуба в Прага през 1938 г., на който се чувствуват тревогата от идващите буреносни събития (Чехословакия тогава е непосредствено застрашена), непреклонното желание на всички творци да живеят и работят в мир и същевременно — чрез речта на Жул Ромен — правото им да защитават демократичните ценности в името на хуманизма, на изкуството, на цивилизацията.² Весела Василева придружава баща си на конференцията в Осло през 1939 г. и се вълнува от обществено-политическите събития в международен мащаб. . .

Мнението на видните представители на световната общественост по въпроса за заплахата от нова война и мястото и ролята на творците през тези напрегнати за целия свят дни е оказало влияние върху българските поетеси. Борбеният хуманизъм, който зазвучава в стиховете им, е показателен за идейното им израстване, за моралната отговорност, която чувствуват пред народа и човечеството.

Във връзка с хуманизма е и един друг важен въпрос — за позицията на поетесите по въпроса за войната: доколко те разбират същността на войната, класовия ѝ характер, доколко успяват да проникнат в големия двубой на епохата. Като се изключи Мария Грубешлиева, която открито споделя възгледите на писателите комунисти, останалите авторки условно принадлежат към групата на творците—демократи и хуманисти. Независимо от това стиховете им въздействуват със силата на хуманистичните идеи, с будното гражданско чувство, с изобличителния патос против войната.

Отношението на поетесите към войната се подготвя още в началото и средата на 30-те години, когато успоредно с преживените разочарования, с анализите и равностетката на натрупания жизнен опит, с горчивите констатации, свързани с човешкото несъвършенство и несправедливото социално устройство, се чувствуват и тревогата им от наближаващата катастрофа. В същия период в стиховете им зазвучава стремежът да бъдат по-близо до своя народ, до човека от народа.

Това добре проличава в поезията на Багряна. Отношението ѝ към войната не може да се разбере напълно без „Животът, който исках да бъде поема“, без „Сеизмограф на сърцето“, където бие тревожното сърце на поетесата, разтревожена от бездушието и алчността на този век — в тези стихове можем да открием характеристиката на годините, които предшествуват войната, живота, който „върви с железни стъпки и с главоломно устрем“, събитията, които „връхлитат и бушуват“, човешките съдби и народи, които „вихърът помита“ („Остров“). И в това тревожно време поетесата желае парашутът да я върне към земята, към хората („Парашутът-2. Върни ме!“).

През 30-те години Бленика написва творби, които са израз на будното ѝ социално чувство, на духовната ѝ съпричастност към бедните („Благословеното дърво“, „Планинска балада“), на желанието ѝ никога вече да няма война („При Ахелой“). Поетичните ѝ размисли за любовта и майчинството, стиховете, от които блика преизпълненото ѝ с обич сърце, мъдрата ѝ философия за живота открояват една духовно богата, нравствено извисена личност, която не може да остане безучастна към драматичните обществени събития и съдбата на българския народ. В молитвата на жътварката („Молитва на жътварката“), в чиито думи светят болката и надеждата на всички жени от народа, се откроява желанието ѝ да няма „войни“ и „пепелища“, в мирен труд жените да изкарват с мъжете си хляба. Стихотворенията „Село“, „Селски жени“, „Молитва на жътварката“ и др. са показателни как в своите духовни търсения Бленика се приобщава към човека от народа и творчеството ѝ става изразител на неговите съкровени пориви и идеали.

Идеята за родното преминава като лейтмотив през цялото поетично творчество на Магда Петканова. Но като че ли най-ярка художествена реализация този мотив има в стихосбирката ѝ „Кавали свирят“ (1939) и стихотворенията, писани в периода 1939—1944 г. Стиховете ѝ от тези години са поетичен документ за дълбоката връзка между нея и родината, родната земя, родния дом. Чувството на обич към всичко родно е дълбоко стаено у нея, тя го пази като „малко плодно зрънце“ („Пробуждане“) в своето сърце, то е в кръвта ѝ. В напрегнатите години преди и по време на войната идеята за родното в поезията на Магда Петканова се превръща в символ на духовна устойчивост.

² Подробно за дейността на ПЕН-клуба информира Г. Цанев в сп. „Изкуство и критика“, 1938, кн. 6.

В творчеството на М. Грубешлиева темата за войната е пряко свързана с темата за Родината, за народната съдба, за социалното неравенство. Преди да стигне до заклеяването на войната, поетесата заклеява несправедливо устроеното общество, от което страда човекът от народа.

В поезията на Димана Данева се чувства също желанието ѝ да бъде близо до хората, да сподели с тях своите вълнения и мечти, да им посвети живота си, да им отдаде своето „топло“ и „обичащо“ сърце. В стиховете ѝ навлиза усещането за духовно родство, духовна близост между нея и народа, който тя така поетично охарактеризира: „Тоя волен народ със звезда в душата в затвор се не спира!“ („Писмо до баща ми“) И тук се чувствава едно „приземяване“ на поезията, нужда да се откликне на духовните тревоги и въжделения на хората.

Така, преди да стигнат до отрицанието на войната и успоредно със заклеяването ѝ, у поетесите се поражда необходимостта да бъдат по-близо до човека от народа, до неговите духовни ценности, да станат изразителки на съкровените му пориви. В тези съдбовни дни те намират духовна опора в народа, във верността към народните идеали.

Поетесите не пестят черните краски, с които говорят за войната. За тях тя е синоним на разруха, на антицивилизация, тя пречи на творческия устрем у човека, на естествения му стремеж да създава, да гради. Зловещи, близки по образност и настроение са картините, които те пресъздават. Войната — това са пламъците, поглъщащи град след град, земята — „изпотъпкана“, разтърсена чак до дъно, сирените, които пеят с тръбен глас, убитите жени и деца (Багряна); това е облакът градоносен, който лази и простира пипала (Бленика); това е дивият стоманен вой, зловещият вятър, който вес, разрушава и пали (М. Петканова); това е бръмченето на тежките птици, хвърлящи смърт, трясъкът на бомбите, раззиналата „в пана уста сирена“ (В. Василева). Зад зловещото изображение на войната изпъква една дълбоко хуманистична позиция.

Особоно мрачна и потискаща картина са редиците от войници, които вървят:

Бленика:

Вървят, вървят редици сиви
под здрачното небе,
мъглявината ги закрива.

(„Тревожни дни“)

Е. Багряна:

И хиляди, и хиляди обречени
вървят напред с белязани чела.
Каква редица тъмна, безконечна
и път, застлан с пронизани тела...

(„Мощ“)

В. Василева:

Някъде сиво-зелени редици
бавно вървят — и върви песента,
нали сега е война.

(„Някъде пеят войници“)

Бл. Димитрова:

А после безспир през дъждовните вечери
се плъзгаха дълги, безкрайни редици:
с дъждовния ритъм вървяха далече,
в шинели загърнати сиви войници.

(„Фенер“)

Употребата и повторението на глагола „вървят“ в тези стихове изразява мрачно предчувствие, очакване на нещо зловещо, поражда мисълта за срещата със смъртта, внушава тревожна монотонност, затишието пред бурята, която ще се разрази. Същевременно на един втори план се усеща тревогата, мрачното настроение. Неслучайно и „природата“ в тези стихове е тъжна, потискаща.

Но майчиният поглед вижда в редиците не войника, а човека, сына, другаря:

Бленика:

И всеки е баща и син, и брат,
с сърце от плът и кръв дошъл на тоя свят.
(„Тревожни дни“)

М. Грубешлиева:

Ще метнат раници, ще тръгнат
бащите, братята и синовете.
(„Видение“)

На войната се противопоставят естествените човешки отношения, съкровенията чувства на обич и привързаност към семейство, дом, близки, нравствената същност на човека.

Неотмислен образ в стиховете на поетесите за войната е образът на майката. Тя не се сражава, не е сред войнишките окопи, на фронтовата линия. Но нейното сражение е непрестанно и не по-малко страшно — с мислите, с цялото си майчино сърце тя се противопоставя на смъртта, защото знае цената на човешкия живот. Образът на майката просто се връзва в творчеството на поетесите и се превръща в символ на трагичното. Защото за жената войната е преди всичко отнемане и осакатяване на човешкия живот, който тя дава. . . Израз на този трагизъм е неоткритият майчин вопъл при вида на осакатения син, връщащ се от фронта („Видение“ — М. Грубешлиева); черната забрадка на майката, така пестеливо и ярко илюстрираща страданието ѝ („Фенер“ — Бл. Димитрова), молитвата на жътварката, изправена пред иконата („Молитва на жътварката“ — Бленика), майчината „огромна скръб — неразбиваема, която е пристегнала земята като пръстен“ („Майка“ — Д. Данева). Еднакви са майките в тревогата и страданието си за децата, еднакви са със силата на своята обич — това е идея, която звучи в много от антивоенните стихове на поетесите:

Нямаш раса и нямаш народност,
една и съща със сърцето си майчино —

казва Димана Данева в стихотворението „Майка“.

Майчината обич на фона на обществените събития ярко изпъква в поезията на Магда Петканова („Априлска утрин-II“, „Майка“, „Войната свърши“), където хуманистичните идеи и антивоенните настроения се открояват по-ясно именно в края на 30-те и началото на 40-те години:

Тогаз какво да ни зарадва,
нали и ужасът личи —
бди като острие на бравда
дори в детските очи.

(„Априлска утрин-II“)

Човеколюбивото сърце на честния творец и жената-майка се обявяват против безумието на войната, в защита на живота и на децата, които имат право да му се радват. На войната М. Петканова противопоставя светостта на безграничната майчина любов, идеята, че чувствата между майката и детето са особено съкровени.

Образът на майката е свързан с този на детето. Детските плачове изнад стените („Херкулес на XX век“ — Е. Багряна), ужасът в детските очи („Априлска утрин-II“ — М. Петканова) са и болка, и вик, и присъда, и предупреждение, преляло от разтревоженото сърце на майката.

За поетесите войната е не само разрушение на постигнатото, на съграденото от човека, антицивилизация. Те търсят и виждат отражението на войната в съзнанието, в душевността на хората. Дулата, „насочени едно към друго“ („Днес“ — Бленика), войниците, изправени „едни срещу друг, / / млад срещу млад“ („Молитва“ — В. Василева) са картини, които подчертават антихуманния характер на войната. Хората са изпълнени с тревога, напрежение, със сковащи от лед сърца и тягостни предчувствия. Студ е обхванал душите на хората, жадуващи обич и топли-

Едно от най-силните стихотворения на Весела Василева с антивоенна тематика е „Пролет“. Хуманизмът ѝ струи тук от всеки стих, разкриващ ярка, драматична картина:

— естетическо внушение на творбата до голяма степен се дължи на контрастен похват тук. Това е контрастът между „цъфналата пролет“ и разкоито разхождат ослепелите младежи, контраст между това, че нещата вят, тя следва своя кръговрат, но с хората се е случило нещо невъзвратимо, нещо, което никога не могат да върнат. Тук става дума не само за физическите рани, които причинява войната. Ослепелите войници цял живот носят последиците на войната и тяхното физическо страдание ще се слива с огъмка — на тях и техните близки. И като логичен въпрос прозвучават фи-

Това е въпрос-обвинение. И същевременно доказателство за това как младата поетеса започва да разбира класовия характер на войната. Защото зад този въпрос се долавя и другият — защо обикновените хора стават жертва на нечий нечисти стремежи и цялата тежест на войната пада незаслужено върху тях? Ослепелите младежи са бивши войници, сражаващи се за Третия райх. Жестоката им съдба е присъда над войната и над безумието на хитлеристките идеи. А като се има предвид и фактът, че тези стихове са писани във фашистка Виена през 1943 г., то творбата на Весела Василева добива антифашистка насоченост — не открита, не декларативна, но силно въздействаща, внушена по един друг път — чрез драматичната картина и мислите и чувствата, които тя поражда. Въсъщност идеята за истинността на идеала, за който се сражават войниците, е изразена много по-рано от авторката — още през 1943 г. В „Лицата им са бледи и затворени“ тя се съмнява в това „доколко верни „истините“ бяха“, доколко верен е пътят, по който вървят

147

(„Неверен може би, но вече начертан“). Неслучайно „истините“ са в кавички. Защото това, за което воюват, не може да бъде голямата истина, голямата правда.

Весела Василева сама става жертва на войната — ремаркетото на един военен камцион я премазва на тротоара.

Темата за войната в творчеството на жените-поетеси е непосредствено свързана с проблема за човешкото щастие. Не може да има човешко щастие, щом влюбените са разделени, майките разтревожени за живота на своите деца, а бащите и синовете загиват на фронта. Тази основна идея се преплита с един траен мотив — че войната отнема възможността на човек да бъде истински, докрай щастлив. Макар и различно художествено интерпретиран, този мотив завладява със силата на хуманистичното чувство, с искреността, със своята спонтанност. Колко ясно е изразено това идейно сходство, се вижда от стиховете:

Багряна:

Защото как се пее и усмихва, и въздиша
и как се шепне за любов и радост —
с противогазовата маска на лицето?

(„Херкулес на XX век“)

М. Грубешлиева:

И си мисля: не са ли напразни
всекидневните дребни тъги: —
да ревнуваш, да любиш, да мразиш
посред толкова мъки и гибел?

(„Време“)

Бленика:

Що сме ний със нашто малко щастие
днес, кога светът в пожар гори?

(„На перона“)

В. Василева:

Мисля си, не е ли странно
да обичаш — тъкмо в тия дни.

(„Писмо“)

В мотива за любовта, така характерен, ярък и нюансиран в творчеството на поетесите, през този период се забелязва преобладаването на драматични и трагични нотки. В дните „пропити с неизвестност“, любовта остава сякаш неизживяна („В снеговете“, „Без вест“, „Зимно писмо“ — Е. Багряна). „Писмо“ на В. Василева е изпълнено с горчива болка, тревога, умора: и за нея войната пречи, тегне над любовта.

В това „време размирно“ (Багряна) в съзнанието на В. Василева и Багряна оживява детството. За Багряна то е „нещо скъпо, което дълбоко в сърцето лежи“ („Рождество—1942“). Весела Василева с горчива мъка осъзнава, че за нея вече приказките няма да оживеят („Къща във Виена“). В поезията и на двете устремът към щастие, към синята птица е прекъснат от напрегатите съдбовни събития.

Проблемът за човешкото щастие изпъква и в творбите на Блага Димитрова през този период. В стиховете ѝ, от които блика младежка жизнелюбност, в размислите ѝ за живота и взаимоотношенията между хората, за града, се откроява тревогата ѝ от човешката отчужденост. Стихотворението „Фенер“ е особено показателно не само за творческия почерк, за художествените търсения на авторката, но и за вълненията ѝ през тези напрегнати години. То е израз на едно настроение, типично за годините на войната — тревогата и напрежението, породени от международните събития:

и грабеха всички последните вестници
и гледаха черните букви: война.⁴

⁴ Печатано във в. „Литературен живот“, бр. 2 и 3 от 8. XII. 1942 г.

Тревога за съдбата на човечеството, съчетана с вярност към българския народ и очакване на един утрешен по-съвършен свят са характерни за стихотворенията на Багряна от стихосбирката ѝ „Мост“ (1937—1943). В тях се усеща тътепът на войната, „ритъмът задъхан на епохата“, болката за хората, обречени на гибел:

Света — с войните, катастрофите, глада,
с минирани морета под леда
и разгромени с бомби градове. . .
Със задушени викове в развалините,
прегазени от танкове жени
и детски плачове иззад стените
на жилищата, втрещени сред студ и мрачина.

(„Херкулес на XX век“)⁵

Най-ярка художествена реализация на темата за войната Е. Багряна постига в „Клоунът говори“⁶ — едно от върховете постижения на антивоенната ѝ лирика, въздействащо с яркото, оригинално изобличение на войната. В основата на стихотворението е трагичното чувство, породено от нея, обезценила човешкия живот. Зад пародията, гротеската, фарса — основни художествени похвати тук — изпъква чудовищната картина на войната. Болка, негодувание и протест бликат от стиховете, които тук са доста прозаизирани. И това прозаизиране не е случайно — то съответства на прозата на живота — огрубен, обезценил духовните ценности и даже самия човешки живот.

Зад образа на клоуна не е трудно да се види истинският подпалвач на войната и с това стихотворението на Багряна добива открита антихитлеристка насоченост.

Иронията и сарказмът са основен художествен похват и във „Видение“ на Мария Грубешилева, в чието творчество антивоенните настроения са траен мотив. След участието си в Писателския конгрес за защита на културата в Мадрид, Валенция и Барселона през 1937 г. тя написва книгата си „Какво видях в Испания“. В разказите ѝ за тази страна звучи болката за трудолюбивия и отзивчив испански народ, в описанията на бомбардировките, когато загиват най-много жени и деца, се чувства протестът ѝ срещу несправедливата война.

За разлика от другите поетеси нейната лирика има по-ангажиран характер, а в отношениято си към войната проявява ясно разбиране за класовия ѝ характер. Картините, нарисувани във „Видение“, макар и представени като поетични видения, са осъществими — наблюдаващата война скоро ще се представи с цялата си жестока реалност. Ако в началото на творбата доминират саркастичните моменти и иронията: триумфалното спускане на знамената, генералите, които изваждат от килерите потъналите си в прах и нафталин униформи, а с тях и своето родолюбие, дотогава „дълбоко в душите си прибрали“, то постепенно в стиховете ѝ навлиза чувството за трагизъм. Но поетесата отново иронизира: ранените са закичени с ордени — това обаче е ирония, зад която изпъква болката ѝ за хората. Кулминацията на чувството е в последните стихове, които откриват лика на майката, посрещнала осакатения си син от фронта. В мъчително потръпващите ѝ устни се чете присъдата над войната, присъда, бликнала от майчиното ѝ сърце. Възмущение, омраза и протестен гняв излъчват тези стихове, прозрели класовия характер на войната, на която стават жертва обикновените хора.

Интересно е, че и в „Клоунът говори“, и във „Видение“, в които доминира чувството за трагизъм, основен художествен похват е иронията. Може би точно от контраста между трагичната същност на нещата и този художествен похват, чрез който са поднесени, се поражда силното въздействие на творбите.

В стиховете на поетесите често се среща думата „тревога“. Багряна написва стихотворението си „Тревожна пролет“, Бленика — цикъла „Тревожни дни“, за Весела Василева дните, в които живее, са „голямата тревога“ на човечеството. Тази тревога е причина в стиховете им да зазвучи драматизъм, породен от несъответствието между жаждата им за мирен, творчески живот и жестоката социална действителност, между устрема им към красотата и грозното лице на войната, между съкровено то им майчино чувство и тревогата за децата.

⁵ Печатано в сп. „Златорог“, 1940, кн. 2.

⁶ Пак там.

Този драматизъм прозвучава особено ярко в стиховете на Бленика. Стихотворението „Тревожни дни“ и „Днес“ със силата на антивоенния си хуманистичен патос, с пламтящата тревога за съдбата на човечеството, с искрената, дълбока болка за хората са едни от най-силните антивоенни творби в нашата поезия. В нарастващата тревога на дните тя не може да спре хуманистичния повик, бликнал от сърцето ѝ:

О, земна гръд!
От векове по теб вървят редици сиви,
от векове кръвта човешка те залива,
а знам: жадуваш ти не кръв, а справедливост!

(„Тревожни дни“)⁷

Вълнение за съдбата на човечеството, гневен патос и ярка хуманистична позиция против войната са изразени в стихотворението „Днес“. Чувства се болката на поетесата за хората, достигнали върхове в науката и изкуството, задълбочили знанията си, но... пак не станали по-мъдри, щом отново влизат във война, щом отново „всичко се решава пак със сила“. Вълнението ѝ намира израз в директните въпроси, които подчертават драматизма, породен от бесилието на човечеството да спре войната. Стиховете на поетесата зазвучават като открита присъда, като смел, протестен вик:

Къде сте вий, учени, философи, инженери,
професори, химици и физици;
най-сложни уреди и формули намерили?
Къде сте вий, писатели, прославени артисти,
държавни политици и икономисти
от всички земни материци?...
Нима днес ни един не знае
спасителната формула, с която
стихията да обуздае,
магическия жест — да спре войната?...
Нима е мисълта ви толкоз бедна,
изкуството ви толкова безсилно
пред зиналата днес човешка бездна?
О, всичко е тогаз напразно било!

Горчивината и болката, изпълнили последния стих, градират в гневен патос, изразен във финалната строфа на творбата:

О, зачертайте всички страници —
записани в културната история!
Унищожете всичките лаборатории
и прогласете, че до днес
човекът е дивак останал!

(„Днес“)⁸

Болката от безсилието на човечеството „пред огъня и тежкото олово“ е изразена чрез оригинална художествена идея и в „Параклис в планината“. Образът на Исус, който тук е само поетичен символ, е въведен, за да засили усещането за трагизма на епохата, да внуши по-силно човешкото страдание.

Още една поетеса използва библейски образи и елементи с ново съдържание — това е Весела Василева. И при двете това не е случайно. „Религиозните“ образи и елементи те използват с определена художествена цел — да противопоставят именно тях, превърнали се в символи на човешка справедливост и хуманност, на войната; да противопоставят чрез тези образи-символи силата и безсмъртието на духа, духовните стойности в живота на огрубелия и ожесточен

⁷ Печатано в сп. „Изкуство и критика“, 1941, кн. 1.

⁸ Печатано във „Вестник на жената“ от 10. IV. 1940 г.

век; човешкото страдание — на вярата в справедливостта. По този начин на идеята съответства оригинален художествен еквивалент и тя звучи по-силно, по-въздействащо.

Стихотворението „Молитва“ е една от най-ярките антивоенни творби на В. Василева. За него П. Динеков казва: „Не се боя да твърдя, че това е едно от най-хубавите антивоенни и хуманистични стихотворения в българската поезия.“⁹ То завладява със своя патос против войната, с болката за съдбата на хората, с благородните помисли на поетесата за повече справедливост и любов между тях. Оригиналната поетична форма: особената „рамка“ на стихотворението, своеобразната композиция, интересното му структурно изграждане, използването на библийски и евангелски елементи, които са само символ, съответствуват на силната антивоенна идея, вложена в творбата:

Кажи ми, защо
забравиха людете твоя завет?
Над целия свет
след много години на труд,
на думи и книги
ще хвърлят барут.
Ще викат: разпни ги!
Един срещу друг
млад срещу млад
ще се бият.

И изведнъж в стиховете се откроява една още по-силна, завладяващо-тревожна мисъл:

А децата ще скрият
— да ги пазят
за нова война.

В стиховете на Весела Василева думата война звучи сякаш по-тревожно, по-трагично. Поетесата умее да я вплете така в контекста на стиха, че тя да зазвучи много по-смислово натоварена и да се открие сама за себе си като трагичен факт. Мисълта за войната е тревожна и напращаща се и тя не иска и не може да избяга от нея. Това говори не само за хуманистичните чувства, които я възбудят през този период, но и за осъзната гражданска позиция, която поетесата знае, че е длъжна да заеме в тези тревожни дни на войната.

Жените-поетеси изпитват майчина тревога за цялата природа. За тях войната е особено поругаване на земята, дадена на хората не за да бъде покрита с „човешка кръв и смърт и вопли“ („Априлска утрин-II“ — М. Петканова), не за да бъде с кръв петнена („Пещерен човек“ — М. Грубешлиева, „Днес“ — Бленика). Болка за земята, „превърната в кипящ вулкан“ („Днес“ — Бленика), за „израненото земно тяло“, разтърсено чак до дъно („Бранна зима“ — Багряна), за земята, „осеяна с дълбоки рани“ („Априлска утрин-II“ — М. Петканова), се чувства в стиховете им. Бленика и М. Петканова свързват образа на земята с този на майката. За Бленика тя е „земна гръд“ („Тревожни дни“), жадуваща справедливост, за М. Петканова тя е „готова да отрони плод“, „готова всички да нахрани / с пълнокръвната си гръд“ („Априлска утрин-II“), тя е майка-земя еднакво за всички. И у двете поетеси обаче идеята е една — жажда за мир, когато земята няма да е покрита с кръв и рани, а като майка ще дарява плодовете си на хората.

Образът на земята като част от поетиката на жените-поетеси е свързан със спецификата на женската им природа. Защото общото между земята и жената е, че те са кодирани в себе си вечността, тъй като са свързани преди всичко с даването на живот. Но съзнателно или не, не включват ли поетесите в образа на земята и едно друго значение, един друг подтекст? Земята като своеобразен символ на вечността, на раждането и умираването, на непрестанния кръговрат, не поражда ли усещането за своеобразен оптимизъм, за една особена победа на живота над смъртта?

В стиховете на поетесите може да се открие цялата гама от чувства, които поражда войната: от тревогата и болката до гневния изобличителен патос. Но никъде няма отчаяние. Напро-

⁹ В предговора към книгата на Весела Василева „Стихотворения. Лирични фрагменти. Писма“. С., 1981, с. 11.

тив — даже и в тревогата им се чувствава жизнеутвърждаващ поглед към света, своеобразно жизнелюбие. Неслучайно Е. Багряна и М. Грубешлиева подготвят стихосбирки, озаглавени „Мост“. Може би това е част от онази жизнена сила и устойчивост, характерни за българката? Именно тях поетесите противопоставят на войната. Това особено ясно проличава в стиховете на Багряна. Войната изостря сетивата у поетесата, жаждата ѝ за живот. Сякаш досега със смъртта прави живота още по-красив, слънцето — „по-недостижимо ярко“, въздух — „по-неуловимо чист“ („Връх“). На войната Багряна успява да се противопостави с неизчерпаемата си жизнена сила, с уменията си да се радва на живота. Детските викове и смях, дъхът на изкълчилата нива, слънчевият лъч, който пронизва стъклото, тръпчивият вкус на „див плод под езика“ са мигове красота, която изпъква още повече на фона на това „време чудовишно“.

Същите настроения са добре подчертани и в някои от стиховете на Димана Данева („Въторг“, „Вик“, „Сърдечност“, „На майка ми“, „Сърце“) и Весела Василева („Топла есен“, „Обич“, „Пролет“ (1941 г.), „Раздяла“, „Не е ли малко тъжно“).

Именно в тези дни, „кога куршуми тоя свят коват“, блика и буйната жизнерадост на Блага Димитрова:

И изведнъж усецам вълчи глад
за слънце, за любов, за някаква прекрасна музика,
и страшно мил ми става тоя свят
с градините на къщите, с оградите охлузени.

(„Студентски дни-3“) ¹⁰

Жизнелюбието, духовната устойчивост на поетесите са свързани с вярата им в друг, по-светъл живот. В стиховете им мотивът за войната е неразделно свързан с мотива за бъдещето, за вярата в него. И независимо че тази вяра не е конкретизирана, тя говори за оптимистичен, ведър поглед към живота и света. Това най-ярко е изразено в поезията на Е. Багряна. Вихърът, рождеството, бурята, белият кораб, пролетта или мостът са всъщност образи-символи, които говорят за очакването на нещо, което ще промени света и ще го направи по-справедлив. Ето защо толкова често се срещат в стиховете ѝ изрази като: „новия, утрешен свят“, „новото щастие“, „нови пътища“, „редици нови“, „нови дни“ и др.

За М. Петканова кавалите отново ще засвирят и хората ще се върнат към своето творческо ежедневие („Кавали свирят“):

Тежките дни са тежко олово,
падат, но болката свети —

(„Кавали свирят“)

изповядва тя и от тези думи блика сякаш целият стоицизъм и жизнестойчивост на българския народ.

Д. Данева трепетно очаква бъдещето, когато: „Друг живот като светла вълна ще се плисне навред“ („Вик“).

Във финалните стихове на „Фенер“ (Бл. Димитрова) също доминира вярата „в близкото бъдеще, в близките дни“ и в „новите хора и новото време“.

Но вярата на поетесите е свързана с една по-активна, по-борбена позиция, която те проявяват в тези дни. В „Тревожна пролет“ Багряна заявява готовността си да участва в „двубоя мощен“ и отладе дъха си за доброто; в един втори план на „Днес“ изпъква идеята на Бленика, че хората трябва да воюват за своето бъдеще; „В тоя век на войни, на барут и задъхани стонове“ („Вик“) Д. Данева мечтае за по-щастливо бъдеще и с младежка призивност прогласява, че човек е „длъжен да вярва в него“.

Така зад подобни настроения се чувствава и един по-активен, по-действен хуманизъм. Отричайки войната, чувствата на поетесите градираат във възходяща линия. Прави впечатление, че в най-въздействащите антивоени стихотворения — „Клоунът говори“ и „Херкулес на XX век“ на Багряна, „Днес“ и „Тревожни дни“ на Бленика, „Видение“ на М. Грубешлиева,

¹⁰ Печатано в сп. „Изкуство и критика“, декември 1943 г.

„Молитва“ и „Пролет“ на В. Василева — кулминацията на чувството и силата на идеята са изразени в поантата. Това засилва идейно-художественото им звучене.

Също така стиховете, където идейно-естетическото съдържание е по-наситено, по-концентрирано, са всъщност стихове-въпроси: директни, смели, открити, които изразяват известна публицитистичност, напрежение, а също недвусмислената и категорична присъда над войната. Така поетесите сякаш повеждат един диалог с хората и излизат на още по-активна позиция, защитавайки я с жар и непримиримост.

В творбите на поетесите за войната има не само идейно сходство. Те са близки и в своите художествени търсения. Така например контрастът като художествен похват доминира в стиховете им. У Багряна това е контрастът между непреодолимата ѝ жажда за живот и смъртоносните дни на войната, между тревожното настояще и вярата в светлото бъдеще. У Бленика и М. Петканова — между светостта на майчиното чувство и тревогата за бъдещето на децата; у М. Грубешлиева — между възприемането на войната от различните социални слоеве; у В. Василева, Д. Данева, Бл. Димитрова — между младежката им жизнерадост и идеали и трагизма на епохата, в която живеят. Актуалността и важността на темата за войната сякаш изискват и по-ярки, по-силно въздействащи художествени похвати. Е. Багряна и М. Грубешлиева използват иронията; Бленика и В. Василева въвеждат даже „религиозни“ елементи, за да изразят едно по-ново съдържание; в „Днес“ и „Тревожни дни“ на Бленика силно въздействуват задъханите въпроси, повторенията, градацията на чувствата на болка, тревога и гняв; поетесите често използват оригинални художествени метафори.

В стиховете на жените-поетеси за войната хуманизмът им е намерил и една друга форма на художествен изказ — за тях сякаш цялата природа е против войната, целият свят е съпричастен към болката на честните хора. За Багряна „жилищата са втрешени сред студ и мрачина“, зимата ще опъне „бинтове бели“ над „димящите зинали рани“; за М. Грубешлиева „ще алее слънцето от скръб и срам, а за В. Василева — и „хубавите къщи“, и „каменният Моцарт“, и „устремите очи на черквата“ сякаш „сънуват нечие завръщане“.

В края на 30-те и началото на 40-те години една идея е изразена по твърде сходен начин в стиховете на поетесите — идеята за единството между хората, които всъщност живеят на една земя и под едно небе, които навсякъде, независимо от времето, пространството и границите, са близки в своите духовни търсения и стремежи, които еднакво обичат и страдат. Това говори за ярко демократично начало в тяхната поезия, за единство в тревогите и мислите им за човечеството, за един по-висш хуманизъм, зазвучал от любвеобилното им сърце. Изпълнена с възторг от летенето, от бялата птица, понесла я в просторите, Багряна възкликва:

Къде са границите на държавите,
приятелите, неприятелите?

— Една земя!

— Едно небе над нея!

(„Птицата с моторното сърце“)

Дора Габе, която в този период пише стихове за деца, написва и стихотворението „На границата“¹¹, в което изразява идеята, че границите само условно разделят хората, които „едно небе покрива“ и:

те знаят: че земята е една,

а границите, постът — са измама!...

М. Грубешлиева, отричайки жестокостта и алчността на XX в., се връща в размислите си към пещерния човек, който не е поставял граници, за когото родината е цялата земя:

Не си поставял знак и синур,

и с никого не си делил

земята — твоята родина.

(„Пещерен човек“)

¹¹ Печатано във в. „Родно изкуство“ от 1. VII. 1940 г.

Бленика в миг на радост и опиянение от живота възкликва:

Родна ми е цялата земя.

(„Пролетен вятър“)

Подобна интерпретация на този мотив има и у Весела Василева, за която духовният полет на човека надхвърля времето и пространството. Дълбоко развълнувана от музиката на Бетховен, от човешкия гений, тя изповядва:

и музиката властно пее,
че времето и границите между хората
са победени. . .

(„Бетховен“)

Победени — от величието на духа, от силата на творческата природа у човека.

Така в края на 30-те и началото на 40-те години безпокойствието на поетесите за съдбата на хората от целия свят ги извежда до още по-ярка хуманистична позиция — опoетизиране на духовната близост между хората.

Единни в отрицанието на войната, поетесите са единни и в радостта, с която посрещат свободата. „Рождеството“ на новия ден е дочакано, мечтаното бъдеще е вече настояще. В деня на свободата Д. Данева създава едно от най-хубавите стихотворения в нашата поезия, посветени на този ден — „Писмо до баща ми“. Неподвижна, на болнично легло, „но с запалена кръв и с мисли разтичани“, тя написва стихове, изпълнени с радостно опиянение от празника. За нея този ден е край на войната, на несправедливостта и човешкото страдание. Неудържимо вълнение изпълва стиховете ѝ:

Аз лежа, неподвижно лежа, но е синьо в душата ми.

Чувам звънките маршове, виждам бодри лица,
лъснати шмайзери. . .

Натежах от възторг и не зная как ще осъмна —
искам поздрав да пратя,

със сърцето си, татко, да гръмна.

И сякаш продължение на писмото до баща ѝ е другото писмо — „До любимия на фронта“. Нежната обич към него в тези стихове се преплита със силните патриотични и хуманистични чувства, които я вълнуват в дните на Отечествена война — тя знае, че той отстоява свободна България, че воюва за бъдещето, когато „животът с нови дни ще се разлисти“ и хората ще живеят в мирен труд.

Други са мислите и чувствата, които вълнуват поетесите в дните на Отечествена война. В стиховете им пак има тревога, защото пак е война, но има и друго голямо чувство, което ги владее: предаността към майката-Родина, верността към справедливите идеи. По време на Отечествена война М. Петканова вижда в защитниците на родината не войниците, обречени на смърт, а пламенните бойци, защитници на скъпи човешки идеали („Среща с Осма дивизия“). Багряна изпраща своя син на фронта, но тревогата ѝ е заглушена от вярата на целия народ в похода на бойците за справедливост („До моя син на фронта“).

Краят на войната е ден, велик за всички и особено за изтерзаното от тревоги и очакване майчино сърце. В стихотворението на М. Петканова „Войната свърши“ майчината обич сякаш избликва с нова сила именно с възвестяването на мира, когато майките могат да заспят, спокойни за своите деца. И все пак майките не остават спокойни. Годици наред след победата над фашизма и най-малката тревога за нова война ги извежда от душевно равновесие, за да откликнат с нови, неподозирани сили и да заявят своето категорично „Не!“ на войната. В името на живота и бъдещето на човечеството настража застават „детските и майчини очи“ („Кой“ — Бленика).

В края на 30-те и началото на 40-те години в българската поезия се откроява протестният вик на жените-поетеси срещу войната, която те заклепват за открита гражданска и публичистична страст. Единството в отрицанието ѝ не лишава от разнообразие трактовката на тази тема в поезията им. У Багряна присъдата над войната е свързана със силен оптимистичен поглед

към бъдещето; у Бленика — с публицистична страст и призивност към човечеството да преодолее безсилието; у М. Грубешлиева — с акцентуване на класовата същност на войната; у М. Петканова — с тревога за съдбата на децата; у В. Василева, Д. Данева, Бл. Димитрова — с драматичния сблъсък между жизнелюбието на младостта и трагизма на дните, в които живеят.

Отблъскващият образ на войната, внушен по оригинален художествен начин, се превръща в символ на всичко грозно и античовешко, на антицивилизация и регрес. Тревогата от събитията поражда драматизма в стиховете на жените-поетеси, но същевременно и вярата в бъдещето, съчетана с активно отношение към живота. Единни и същевременно разнолики в заклещияването на войната, те стават изразителки на един активен хуманизъм, за който не съществуват условните прегради между народите, един хуманизъм, утвърждаващ правото на човека да живее и твори в мир.

ПЪРВИЯТ КРИТИЧЕСКИ ОТЗИВ ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ В ПЕРИОДИЧНИЯ ПЕЧАТ

НИКОЛАЙ ПЪРШЕВ

Ранните творчески прояви на Ангел Каралийчев и по-конкретно неговата първа печатана творба в свободен стих „Орелът“ (в сп. „Ученическа мисъл“, кн. I, 1919 г.) е предмет на критически преценки както от неговите връстници, така и от по-сетнешните изследователи на цялостното му литературно развитие. За своите първи литературни стъпки той в повечето случаи получава ласкави отзиви, обграден е с внимание и очакване. Списание „Ученическа мисъл“, където се появява първото му стихотворение, излиза под редакцията на гимназиалните учители Хр. Стоянов и С. Ганев в Русе в смутните години след националната катастрофа от загубата във войните.

При разглеждане творчеството на Ангел Каралийчев във връзка с отпечатването на „Орелът“ се отминава една критична бележка, публикувана в списание „Ученическа мисъл“ през 1919 г. в кн. 2 и 3, с. 60. Това непретенциозно критическо мнение е първото утвърждаване на неговите творчески опити, а не както се отбелязва от някои негови изследователи: „През 1921 г. ... К. Друмев, ученик от десети клас, от Стара Загора, публикува отзив за „Орелът“ и това е първата по-обширна преценка за младия автор“ (С. Коларов. А. Каралийчев. Критически очерк. С., 1976, с. 9).

Веднага след публикуването на „Орелът“ в следващия брой на сп. „Ученическа мисъл“ се появява споменатата кратка по обем критическа бележка, написана от ученик от Търновската гимназия без подпис. Анонимността ни дава основание да предположим, че това е някой от познатите или близки на Каралийчев другари. От тази бележка се ражда и първият спор в творческото утвърждаване на поета, тъй като в края ѝ редакторите на списанието поместват и своето мнение. То е противоположно в критическите оценки и говори недвусмислено, че те явно са доловили дарованието на бъдещия именит творец, зататнато в не толкова издържана, но привлекателна юношеска изповед. Още с публикацията на стихотворението, в няколко реда под него, редакционният комитет изразява оценката и положителното си мнение: „Б. Ред. К. Зад тия бели волни стихове се крие една буйна юношеска фантазия. На хубавата работа не ѝ липсва дълбок смисъл и силно чувство.“

Ето част и от критичната бележка на съученика на А. Каралийчев, която се отнася най-вече към употребяваните езикови средства: „В първия брой на списанието бяха напечатани стихове на една буйна душа от нашите гимназисти.“

Макар и бели и без никаква стъпка, стиховете са доста добри. Но авторът употребява някои думи и изрази не на място. Даже някои от редовете съвсем не се разбират ... И броди него-

вият дух в ефира, в чудния ефир на волни мечти, в царството на безпределна радост... „Защо А. К. взема ефира на царството на безпределна радост? На много места поетът си противоречи. Веднъж казва, че орелът е там, дето греят „ярки лъчи“ и „сияйни звезди“, а пък другаде казва, че „върви с бурята, негова спътница“ (сп. „Ученическа мисъл“, 1919 г., кн. 2 и 3).

В стихотворението „Орелът“ чрез изразните поетични средства са показани душевните вълнения на юношата А. Каралийчев. Неслучайно е избран символът на орела, който е носител на извисеността и стремежа на човешката личност към усъвършенстване, към недостижимото. Като всеки млад човек, Каралийчев дава път на волния порив на мечтите си:

Бъди благословен, безстрашни, волни мой.
Аз тръпна и прекланям глава пред тебе,
Защото ти си мощ
И всичко,
Защото твоят път е и мой път,
Защото твоята цел е моя цел.
Бъди благословен, орле!

Наред със забележките към творбата, съученикът на А. Каралийчев не може да не признае и нейните несъмнени достойнства: „... Ако неговата „буря“ беше по-малка, стиховете щяха да бъдат по-добри. Тука чувствата се преварят и той се мъчи да ги изрази, колкото се може по-бързо. Последните са по-добри и много по-гладки. В тях чувството достига кулминационната точка.“

Няколко реда по-долу редакционният комитет изразява своето категорично мнение в защита на творбата и несъгласието си с оценките на анонимния критик: „Макар и да не се солидизираме напълно с автора, поместваме бележката като първа критическа работа на ученик за ученически труд. Стиховете са бели, но не без стъпки и ритъм, макар и не от вида на общопознатите. Авторът не иска да даде никаква свобода на младия поет нито в техниката, нито в избора на фигурите, с които си служи. Вложената интензивна чувственост не е недостатък, а преимущество на хубавата работа.“

Спираме се на този факт, защото той е изиграл определена роля в утвърждаването на Ангел Каралийчев като творец. Младият поет е имал вече авторитет сред учениците и преподавателите си в Търновската гимназия. С първото стихотворение и критическия отзив в списание „Ученическа мисъл“ в размирните години след Първата световна война се поставя началото на творческия път на един неспокоен мечтател, на един по-късно бележит писател, обогатил съкровищницата на българската литература.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 4, 1985

В рубриката „Жизнь. Искусство. Критика“ е поместена статията на С. Шерлаимова „Кое е главното в реализма?“ — с нея авторката участва в провежданата повече от две години дискусия по теоретически проблеми на социалистическия реализъм (началото на дискусията е поставено със статията на Д. Ф. Марков „Системно единство на социалистическия реализъм“, поместена в бр. 1, 1983 г. на „Вопросы литературы“). Като утвърждава способността на социалистическия реализъм към безкрайно развитие, неговата „отворена система“, Д. Марков настоява за изследване на поетиката на съвременното социалистическо изкуство, за диференциация на неговите форми.

Обаче насочването към проблеми на поетиката, тезата за свобода на формата — пише С. Шерлаимова — предизвикала бурни изразения сред някои опоненти, които отново се заеха да доказват опасността от „отворената концепция“.

С. Шерлаимова възразява на участващите в дискусията Ю. Андреев и С. Петров, които оспорват „разводненото, непритежаващо терминологическа точност словосъчетание „отворена концепция“ и че тази формула не е необходима на изследователите на социалистическия реализъм“ (Ю. Андреев). „Трябва да подчертаем, че споровете се водят не за концепцията на социалистическия реализъм в нейната цялост, а само за това дали е удачна или неудачна формулата „отворена концепция“ — тя се оказва малко плодотворна и не успя да примири спорещите страни“ (С. Петров).

С. Шерлаимова не споделя опасенията на двамата автори и набляга на обстоятелството, че живият литературен процес, новите взаимоотношения между литературата и действителността, напрегнатата идеологическа борба в областта на естетиката и литературната критика изискват непрекъсната проверка на теоретическата въоръженост, уточняване на изходните позиции в сравнение с конкретната художествена практика и със задачите на съвременното развитие. Толкова раздразнителна опонентите формула „отворена концепция“ — пише тя — се утвърди през

последното десетилетие в резултат именно на такъв подход към литературната теория.

В раздела под заглавие „Единният метод на социалистическия реализъм“ авторката прави кратък историко-литературен преглед на поставения проблем, отбелязва резолюцията на ЦК на РКП (б) от 1925 г. във връзка с политиката на партията в областта на художествената литература, спира се на Програмата, приета на Първия конгрес на съветските писатели. Споровете, възникнали около приетата на Първия конгрес програма, според Шерлаимова произтичат от това, че някои теоретични свързват понятието „реализъм“ в термина „социалистически реализъм“ направо с конкретното литературно течение на XIX в. А това понятие — подчертава авторката — има тук общоестетически, философски смисъл, ориентира към изследване и тълкуване на реалните закономерности на действителността. Разбира се — посочва се в статията — това съвсем не намалява значението, което имат за новото, социалистическото изкуство традициите на великия реализъм на XIX в. — от Сендал и Балзак до Толстой, Достоевски и Чехов.

В отговор на ревизионистическите и неомодернистичките оценки за социалистическия реализъм като изкуство на безжизнени форми, като изкуство, което само илюстрира обществено-политически тезиси, се появява необходимостта да се изтъкне новаторската същност на този метод, способността му за безкрайно развитие и обогатяване. Опирайки се на наследството на марксистката критика и на натрупания опит в развитието на социалистическите литератури, отхвърляйки опростенчеството и авангардистките имитации, поднасяйки като социалистическо изкуство, в Съветския съюз в началото на 70-те години, преди всичко в трудовете на Б. Сучков и Д. Марков, бе създадена формулата „отворена концепция“, призната вече и в редица социалистически страни.

Обвинението срещу „отворената концепция“, която можела да „отвори вратите на модернизма“, е предизвикано според С. Шерлаимова от недооценяването на съдържателния, мирогледния фактор. „Отворената концепция“ утвърждава възможността за художествено новаторство въз основа на марксисткия мироглед и на социалистическия хуманизъм в „извънредно широки, но и съвсем

определени рамки", както се изразява Луначарски — пише Шерлаимова. Опонентите на тази концепция настояват за точно определение на формалните рамки и обявяват липсата им за „безбрежност“ на „отворената концепция“.

В раздела „Новаторството на социалистическия реализъм“ се изтъква, че в основата на новаторството на социалистическите литератури стои принципно новият мироглед, новата концепция за човека, но това не означава, че може да се постави знак на равенство между идейния и естетическия прогрес. Социалистическата литература не представлява само сбор от определени идеи (те могат да бъдат изразени и в публицистиката), а изпълнено в живи образи ново художествено виждане за света с неговите конфликти, с неговите герои и проблеми.

По-нататък в статията си С. Шерлаимова се спира на новаторството и присместваността. Социалистическото изкуство изстрава на базата на цялото предшествуващо развитие на човечеството, явява се негов законен наследник и продължител на неговите най-добри страни. В този смисъл социалистическият реализъм, който означава нова степен в развитието на световното изкуство, има право да развива, да преосмисля художествените похвати, появили се в руслото на което и да било течение или направление. Разбира се, включени в принципиално нова художествена система, тези похвати придобиват нов смисъл, нова функционалност. В статията се посочва, че не всяко насочване към една или друга традиция може да бъде предвратително „благословено“ — всичко зависи от това как художникът ще съумее да използва един или друг похват. Критерий за новаторство не може да бъде сам по себе си фактът за първата употреба на един или друг художествен похват — новаторство се появява тогава, когато възниква нова художествена цялост (курс. С. Ш.).

Във връзка с традиционните и нетрадиционните форми в социалистическия реализъм С. Шерлаимова се спира на проблема за същността на реализма и неговите критерии — кое е главното в този метод — поставя въпроса: вярното, правилното тълкуване на действителността или похватът на изображение? Това са взаимно свързани неща — пише тя — но кое е основното, кое е водещото? Главното свойство на реализма е изображението на закономерностите и тенденциите на обективната действителност — и в този пункт Шерлаимова възразява на С. Петров, считайки, че той прави принципна грешка, като взема за основа на определения на реализма признак не на съдържанието, а на формата.

Всяко значително художествено произведение — се казва в статията — има собствено отношение към традицията: или подчертава я нарушава, или напълно очевидно я развива, като по същество я преобразява. Според

Шерлаимова развоят на романа в литературите на европейските социалистически страни дава през последните години интересни образци на истински новаторско преосмисляне на „традиционни форми“, на такъв подход към традицията, който сам по себе си е новаторство.

Изследването на стиловете, на поетиката, към което призовава Д. Ф. Марков, като винаги спазва примата на съдържанието, може да доведе съществено до изясняване на този сложен комплекс от проблеми — пише в заключителната част на статията си С. Шерлаимова. Противниците на „отворената концепция“ за социалистическия реализъм се плашат от разговор за свободата на творчеството. На тях им се струва, че тук ще се получи пробив в отбраната срещу модернизма — но тук не става дума за отбрана, а за настъпление от позициите на вярност към социалистическите идеали и към марксистката естетика.

В рубриката „Към 40-годишнината от победата“ са поместени два материала. Единият — от Р. Романова — „Поемата започнах... в страшната година...“ проследява творческата история на поемата на Александър Твардовски „Дом край пътя“. Вторият материал, представен с въстпителна бележка от С. Красиличик — „Писателите в Съветското информбюро“ — набелязва имената и дейността на съветски писатели, които са подготвяли по време на Отечествената война материали за пресата и радиото в чужбина. Литературната група в Совинформбюро е била възглавявана най-напред от Александър Фадеев, а впоследствие — от А. Афиногенов и П. Павленко.

Във фонда на ЦГАОР СССР (Централен държавен архив на Октомврийската революция) има много материали, неизвестни и досега на съветския читател. По записания машинописен текст списанието публикува статия на следните писатели, участвували в дейността на Совинформбюро: Евгений Петров, Илья Еренбург, П. Павленко — „Битка за времето“, Евгений Кригер „Ние помним!“, Константин Тренънов — „Дон“ и „Моята работа в дните на войната“.

Мария Блажева

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин/Ваймар, 1984, кн. 4

„Ваймарер байтреге“ е списание за литературознание, естетика и теория на културата. В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Ханс Йоахим Бернхард „Литературата на ФРГ в началото на 80-те години. Проблеми, тенденции, стилове“.

Авторът посочва, че всички анализи на състоянието и тенденциите в литературата на ФРГ от посочения период трябва да се съо-

бразят със силно променените предпоставки за продукцията и разпространението на белетристичните творби в сравнение с положението от преди едно десетилетие. Продължителната икономическа криза в страната — най-дълбоката след края на 20-те години — оказва своето въздействие и върху „производството“ на книги. Защото, продължава авторът, в качеството си на стока книгата също е зависима от законите на търсенето и предлагането.

В резултат на горното обстоятелство се проявява една все по-засилваща се тенденция в белетристиката на ФРГ за нагаждане към новите пазарни условия. Раздвоява един вид литература, която се стреми да реагира бързо на актуални теми от всекидневния живот. И това нерядко е за сметка на художествените качества на творбата. Така през 1980 година излиза романът на Свенде Мериан „Смъртта на приказния принц“, който бързо се превръща в касов успех поради уметелата реклама и обръщането към читателска публика с посредствен литературен вкус. В романа се разказва историята на една двадесет и четири годишна студентка „с феминистично школуван слух“, която знае, че „политическата дейност може да започне само тогава, когато действително я заинтересува“. Тя има любовна връзка с мъж, с когото се е запознала посредством обява във вестника. Писателката напълно се идентифицира със своята героиня, което внушава известна автентичност на повествованието, посочва авторът на статията. Наред с чувствата на действащите лица тук се анализират и различни важни социални явления, като проблемите на феминистичното движение и акциите срещу заплахата от атомните реактори. Свенде Мериан заявява, че нейната книга е нейната политическа дейност. С тази творба тя си поставя за цел „да вдъхне смелост“ на читателите и главно на читателките си.

През 1968 г. Ханс Магнус Енценсбергер публикува в известното си списание „Курс-бух“ есето „Баналности, отнасящи се до най-новата литература“. То започва с фразата: „Ето че отново чуваме погребалните камбани, които оповестяват края на литературата.“ За произведенията на литературата Енценсбергер не може да открие значителна обществена функция в положението, при което тя днес съществува. Десетилетие и половина по-късно в речта си при получаването на наградата „Антонио Фелтринели“ Гюнтер Грас установява: „Унищожаването на човечеството от човешите по най-разнообразен начин вече е започнало.“ Той поставя под въпрос литературата, а и самия себе си като писател. Не съзира за литературата никакво бъдеще: „Нашето настояще прави бъдещето съмнително, а в много области изцяло го изключва.“

Авторът на статията си поставя за цел да изясни причините за отмирането на литературата, за което се говори в изявленията на двамата видни западногермански писатели. Той открива различни обстоятелства, които

маркират основните тенденции на общественото развитие и отправят към спецификата на духовната ситуация във Федералната република от началото на 80-те години. Именно философът Юрген Хабермас заяви по случай премиерата на драмата „Марат-Сад“ от Петер Вайс през 1964 г.: „Пиесата поставя въпроса дали на тази Федерална република тепърва предстои да преживее революция.“ Авторът посочва, че тези думи на Хабермас подчертават една ситуация, при която на традиционната буржоазна литература остава малко пространство за развитие, щом тя не обслужва директно политическата дейност. Това е въпросът за приноса на литературата за обществената промяна. Едно десетилетие по-късно вече се поставя въпросът за нейния принос за съхраняването на човешкия род. Така става ясен необикновеният размах на развитието, което в исторически твърде кратък период достига до своята противоположна крайност.

В началото на 70-те години се оказва, че основният въпрос пред литературата на ФРГ е доколко тя би успяла да обхване в исторически контекст неговите резултати от демократичното движение в края на 60-те години, да не допусне разочарованията да доведат до исторически песимизъм и да предотврати окончателното завръщане в стерилната сфера на собственото Аз. От степента на общественото овладяване на политическия процес и на демократичното движение от 60-те години произлиза една поляризация, която е характерна за литературата на ранните 70-те години. Опирайки се върху извоювания в продължителни и тежки противоречия възглед за историческия характер на епохата, писатели като Алфред Адлерш и Петер Вайс успяха да доведат романа до непознатото дотогава равнище на реалистично изобразяване на действителността. Творбата на Петер Вайс „Естетика на съпротивата“ се оказва най-значителното произведение по отношение на художественото овладяване на епохата и това категорично се потвърди през следващите години. Писатели като Герд Фукс, Уве Тим, Петер О. Хотиевич или Роман Ритер допринаесоха да се заздрави позицията на една последователно демократична и социалистическа литература през 70-те години, посочва авторът на статията.

Степента на осъзнатост, с която бе съзряна историческата субстанция в обществената ситуация и собственото място в нея, описани историчност, която се долавя във всяка отделна творба и се разкрива като сложно отношение между историческата алтернатива и идеологическите борби на епохата, отдели тези писатели от други представители на тяхното поколение, при които процесът на самоопределение протичаше много по-противоречиво. Разочарованията от поражението на „революцията“ от 1968 г., провалената политика на реформи, провеждана от социал-либералната коалиция, подтикна тези писатели да

се задълбочат в ирационални и мистични възгледи. Такива елементи разкриват творбите на Карин Шрук от седемдесетте години. От друга страна прекриването на тесните граници, в които се бе озовал освободеният от обществени връзки субект, разкри нови възможности за интензивно дирене на твърда почва и историческа обвързаност. Така например, по думите на Мартин Валзер надеждата за „прекриване на Аз-а“ се появява като мотив при редица по-млади писатели. Тук трябва да се споменат преди всичко произведенията на Николас Борн. В тях прави впечатление, че темата за отхвърлянето на фашизма и на неговите последици добива особено значение. Това важи и за произведенията на Герд Фукс, особено за романа му „Часът нула“, където основно място заема ролята на бащата и на семейството, от което произлиза героят. В тази връзка авторът на статията посочва и романиите „Допълнителна любов“ (1980) от Петер Хертлинг, „Скрита картина. За баща ми.“ (1980) от Кристоф Мекел, „Следите на бащата“ (1979) от Зигфрид Гаух.

Авторът на статията отбелязва, че към най-важните опити за литературата да намери алтернативни решения към съществуващите обстоятелства спада концентрацията върху един централен социален проблем — искането на жените да получат равнопоставеност, което да надхвърли превъзможването на социалната неправда като по-ниската заплата и да си постави за цел разрушаването на установените от столетия структури на подчинение. Тук трябва да се изтъкне творчеството на Верена Шефан, чиито записки излязоха през 1975 г. под заглавие „Смяна на кожата“. В тях намира израз борбата срещу сексуалното подчинение на жената. А в романа на Анхелика Мехтел „Другата половина на света или разговори с Паула“ се разказва реалистично историята на себеутвърждаването на една жена, търсеща равнопоставеност.

В този процес на изясняване от 60-те и ранните 70-те години се включи и духовната насрещна офанзива на новогрупираните консервативни сили, която започна около 1973 г. под лозунга „смяна на тенденцията“, посочва авторът. В литературно отношение целта на тази офанзива беше да се експонират наново консервативни ценности представи, които бяха отстъпили на заден план през 60-те години. Така се появиха понятията „нова задушевност“ и „нова субективност“. Историчността в литературата бе представена като опасност за духа. Значителните усилия на нео-консерватизма доведоха преди всичко до две важни последици. От една страна, условията за въздействие и разширяване на позициите на последователно демократичната литература станаха по-тежки и по-сложни. Това се прояви между другото в кампанията на буржоазната литературна критика срещу Мартин Валзер и най-вече срещу произведението му „Болестта на Галистл“ — кампания, която престана едва след публикуването на новелата

„Бягащият кон“, в която Валзер значително отстъпва от предишните си критични позиции. Също и други, смятани за непоколебимо демократични писатели бяха в една или друга степен повлияни от внушенията на неоконсерватизма. Така например ограничаването до една индивидуална морална проблематика в последния роман на Зигфрид Ленц „Загубата“ прави ясно отклонението и отстъплението от романа „Музей на родния край“. Също така при цялата очевидна симпатия към алтернативни форми на живот и категоричната критика срещу полицейската държава не може да не се забележи отслабването на епическата субстанция в романа на Хайрих Бьол „Грижовна обсада“, смята авторът на статията.

Втората последица от усилията на нео-консерватизма авторът съзира в по-тесното сплитяване на демократичните сили. Това се прояви преди всичко в укриването на движението за запазване на мира. За исторически кратък срок то стана едно от най-влиятелните социални движения, което обединява групи от различен идеологически, политически и социален произход. „Завръщане на мечтите“ — така нарече Ренке Корн една телевизионна пиеса, която разглежда именно тази проблематика.

Тези нови тенденции предизвикаха отпора на официалната буржоазна критика и това се прояви преди всичко в отношението към писателите като Карин Шрук и Бернт Енгелман — дългогодишен председател на Съюза на немските писатели, който стана инициатор на „Апела на европейските писатели в полза на мира“ от 1981 г.

Основно понятие в литературната дискусия в началото на 80-те години стана „страхът“, посочва авторът на статията. Други теми, върху които се дискутираше, станаха „песимизъм“ и „отчаянието“. Във връзка с това през 1981г. Мартин Валзер писа: „Някои пътуват със своето отчаяние от място на място. Но тяхното отчаяние е твърде изкуствено и натрапливо. Преди да се съгласят да представят отчаянието си в някой определен град, те изискват фантастични суми като гаранция.“ Така тенденцията „нова душевна дълбочина“ не можа да се наложи като основна и често бе осмивана като „нова съзливност“, смята авторът на статията. Особено показателен тук е случаят с писателя Бото Шраус, чиито роман „Преминуващи двойки“ (1981) е повлиян от Ернст Юнг, но в същото време представлява и ярка картина на социалния живот във Федералната република. Подобно е положението и с творбите на Шраус „Посвещението“ (1977) и „Гълъвача“ (1980), които дадоха повод на критиката да причисли автора им към защитниците на тенденцията „нова душевна дълбочина“, но това причисляване имаше по-скоро формален характер.

Особена тенденция в развитието на литературата във ФРГ представлява завръщане-

то към „възпитателния роман“, което може-
ше да се констатира още в произведенията
на Уве Тим и на Герд Фукс през ранните
70-те години. Тук трябва да се спомене пре-
ди всичко новелата на Михаел Шнайдер „Па-
вилонът с кривите огледала“, публикувана
през 1980 г. Новото развитие на възпитател-
ния роман доведе до разграничаването на
три основни типа: 1. Историата на едно не-
посредствено, директно възпитание; 2. Исто-
рията на едно негативно развитие; 3. Исто-
рията на търсенето и преминаването към ня-
каква алтернатива. Към първия тип спада
романът на Ева Демски „Карнавал“ (1981).
Вторият тип може да се представи с романа
на Лудвиг Фелз „Нелепост на любовта“ (1981).
А третият тип е представен най-ярко с рома-
на на Петер Хертлинг „Вятърното колело“
(1983), констатира авторът.

Други форми на обръщение към традиция-
та се извяват във възраждането на семей-
ния роман, например в творбата на Рудолф
Хагелшанге „Домът на Балзер“ или в рома-
на на Дитер Велерсхоф „Победителят полу-
чава всичко“, както и в творбата на Гизела
Елснер „Отстраняване“.

Последната тенденция, която открива ав-
торът, е литературната изява на протеста на
едно поколение, поело наново идеите за со-
циално преобразование от 1968 г. Тази тен-
денция се проявява най-отчетливо в романа
на Райналд Гьоз „Умопобъркан“, публику-
ван през 1983 година.

Като заключение Ханс Йоахим Бернхард
отбелязва, че в литературата на ФРГ от на-
чалото на 80-те години основно значение имат
ония сили, които се борят за някаква социал-
на и историческа алтернатива.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„MERKUR“, Шутгарт, 1984, кн. 8

Централно място в разглежданата книж-
ка на сп. „Меркур“ заема статията на Ханс
Егон Холтхузен „Носталгия по историята.
Постмодернизъм и постисторизъм в съвре-
менната литература.“

Думата „модерен“ има голяма давност,
посочва авторът. Тя възниква през VI в. от
н. е. Оттогава насам винаги е имало епохи,
които са се възприемали като специфично
„модерни“ и са били особено проникнати от
патоса на своята модерност — така напри-
мер времето през IX, през XII и през ранния
XVI в. (Ренесансът и Реформацията). По
тази логика понятието „постмодернизъм“
е абсурдно и невъзможно, и все пак то същес-
твува. Постмодернизъм — това е старостта
на модернизма с най-нова дата, това е стаг-
нацията в едно развитие, което открай време

се е смятало за „прогресивно“, заключава
авторът.

В статията се проследява идеята за пост-
модернизма в литературата, развита от аме-
риканския критик и есеист Лесли Фидлър.
След това се разглежда мястото на това по-
нятието в най-новата немска литература, респ.
в литературата на Федерална република
Германия.

В края на 60-те и началото на 70-те годи-
ни във ФРГ се появява редица поетически
имена, които по индивидуален начин изпол-
зуваха някакъв „постмодернистичен“ стил,
както и елементи от американската поп-сце-
на, включваха в текстовете си имена на фил-
мови и шлагерни звезди, служеха си с целия
арсенал на масовата култура. В това отно-
шение особено се открои роденият през 1940 г.
Ролф Дитер Бринкман, който през 1975 г.
загина при автомобилна злополука на една
лондонска улица. По своята възраст Бринк-
ман се числеше към поколението на „68-ма
година“, но неговите литературни усилия бяха
мотивирани не толкова политически, кол-
кото естетически. Неговата позиция бе насо-
чена против „класическия модернизъм“, по-
точно против най-късните му проявления в
литературата на 50-те години, които в пое-
зията бяха застъпени от творчеството на хер-
метика Вилхелм Леман и на експресниста
Готфрид Бен. Бринкман черпеше вдъхнове-
ние от американския образци, говореше твър-
де общо за някакъв „нов реализъм“ и меч-
таеше за „контракултура“, изпълнена с есте-
тически поп-елементи.

Авторът отбелязва, че в поезията на
ФРГ „класическият модернизъм“ не е така
ярко изразен, както в литературата на англо-
саксонския свят; тук не може да се открие
съответствие на „империята Т. С. Елиът“.
Това е свързано, продължава той, с полити-
ческата история на Германия, с потъването в
нацисткото варварство и с произиязлото от
това нарушаване на естественото развитие
във всички културни области. Свързано е и
с особената морална ситуация, възникнала в
резултат на катастрофата, с възраждането на
лявохегелианската традиция, с победния ход
на „новото просвещение“ през 60-те години.
Във ФРГ се създава друг интелектуален кли-
мат, който довежда до изработването на дру-
га естетика. Така например Ханс Магнус
Енценсбергер, който още с първата си стихо-
сбирка „В защита на вълните“ (1957) въз-
приема патоса на новото просвещение и за-
става начело на неговото литературно „войн-
ство“, публикува през 1962 г. статия върху
„Апориите на авангарда“, където се казва:
„Всеки съвременен авангард е измама или
самоизмама.“ Три години по-късно Енценс-
бергер основа своето списание „Курсбух“ —
издание от нов тип, което публикува „досе-
га вместо стихотворения“. Това списание бър-
зо се превърна в ръководен орган на разми-
рното студентство. Сред литературните му съ-
трудници владееше постоянно състояние на

тревога, тяхната революционна решителност се изразяваше в мрачно-хладни анализи на съществуващите социални и производствени отношения, преди всичко в капиталистическата „индустрия на съзнанието“, но също и в атаки, отнасящи се до литературната надстройка. Така идеята за авангард в смисъла на класическия модернизъм бе демобилизирана от политическия патос на новото просвещение, заключаваша авторът. И ако в последно време в литературата на ФРГ се говори за постмодернизъм, това, което се манифестира в него, съвсем не е противоположност на „класическия модернизъм“, а именно някакъв отказ от „новото просвещение“.

Особено значение за промяната в перспективата има големият стихотворен цикъл на Ханс Магнус Енценсбергер „Гибелта на „Титаник“ (1978). Прочутата катастрофа от 1912 г., която е била сващана от съвременниците най-често като намеса на божествената Немезида срещу безумието на прогреса, придобива при Енценсбергер значение на притча за абсолютната, универсална и окончателна катастрофа, притча за гибелта на света. С езика на „новото просвещение“ Енценсбергер нарича поемата си „негативна утопия“. За Енценсбергер идеята за катастрофата се актуализира преди всичко в „поражението“ на революционното движение през 1968 г. Поемата завършва с показателните думи:

Всичко — плача аз — е както по-рано, всичко се люлее, всичко е под контрол, всичко е в ход, хората вероятно са се удавили под кося дъжд, жалко, няма значение, да ти се доплаче, и тъй може, неясно, трудно е да се каже защо, аз плача и плувам нататък.

Финалът не представлява реквием или молитва, в него няма поука, няма упорство, някакво „въпреки всичко“. Човекът е доведен до „нулевата точка“, унищожен е „принципът на надеждата“. Онова, което остава, е неясното „защо“. Онзи, който там плаче и плува нататък, положително не е „неоконсерватор“, той е човек, който е предприел „пътуване в неизвестността“, а това е пак сферата на постмодернизма, отбелязва авторът.

Подобна позиция може да се открие и в произведенията на Бото Щраус — може би най-интересният талант сред литературните представители на своето поколение. В книгата му „Преминаващи двойки“ (1981) това умонастроение на несбъднати очаквания от политическите младежки вълнения през 60-те години добива нови измерения. Някога Енценсбергер е заявил, че програмата на списанието му „Курсбух“ включва „политическото огромотяване на немския народ“. Бото Щраус не се заема с такова амбициозно начинание, но анализира човешкия тип, който е възникнал в резултат на капиталистическата „културна индустрия“. Това е човек с „бездейно, свръхинформирано съзнание, което

повече не е в състояние да произвежда желания, идеи, спомени, а вместо това преживява едновременноността на несъвместими неща, някаква салата от сведения, почерпани от телевизионния екран“.

В произведенията си Бото Щраус иска да покаже какво е причинило на хората едно банализирано, превърнато в натрапчива невроза информационно „просвещение“. Тук възниква и мотивът за носталгията по историята, по отминалите времена, в които е имало „по-не история“. Този мотив отправя към творчеството на Ернст Юнг. През 1977 г. излиза от печат неговата книга „Евмесвил“, която с помощта на историческата фикция допринася за доочертаване на същата мирогледна картина. В тази обемиста прозаична творба е изобразена една обществено-политическа ситуация, носеща всички външни белези на историчност, но по същество лишена от възможност за историческо развитие, понеже у хората е унищожено умението да мислят и действуват „историзирано“, да съществуват исторически. Чисто теоретически „Евмесвил“ на Ернст Юнг спада към категорията на утопичните романи. Тук не липсват и елементи на научната фантастика. Но в смисъла на „новото просвещение“ това също е една негативна утопия — умонастроението на главния герой обаче не е „постмодернистично“, а „постисторично“. Историческите форми в тази творба се превръщат в историческа реминисценция. С това се свързва и една нова носталгия по историята, „една тъга, която напомня тази на Ахил край трупа на Патрокл“, заключава авторът.

Венцеслав Константинов

МЕКСИКО

„LA CULTURA EN MEXICO“, números 1156—1157, México, 1984

В Мексико излизат редица културни и литературно-обществени списания, но между тях най-много изпъкват тези с демократична и прогресивна насоченост като например голямото седмично културно-обществено сп. „Сиенпре“, което има също така и седмично приложение „Културата на Мексико“. Като се има предвид, че сега разглеждаме само два броя от това значително приложение от двадесет големи страници, в което има и четири страници за изкуството, читателят може да си представи колко голям живот има вече това издание, излизано така често с ценни материали за мексиканската и латиноамериканската култура и литература, както и за други страни.

Представям първо бр. 1156, защото в него има интересни материали за неотдавна починалия в Париж виден аржентински прогресивен белетрист и есеист Хулио Кортасар,

превждан и у нас от испаниста и преподача Румен Стоянов, във връзка не само с творчеството му, но и с една от последните му книги — „Автоматите на космопистата“, излязла наскоро в Мексико в издателство „Нуева имахен“ („Нов образ“). Най-интересна е критическата статия „Невидимата автострада“ от мексиканския критик и есеист Алберто Роман, който познава добре творчеството на Кортасар, неговите обществени и хуманистични разбирания, и особено неговата привързаност към прогресивните и демократични движения в латиноамериканските страни. Кортасар прие с отворени обятия победоносната кубинска социалистическа революция, предвождана от Фидел Кастро, както и устрема на революционните сили за победата на сандинистката революция в Никарагуа. Към двете страни Кортасар беше привързан докрай, участвуваше в редица международни срещи и форуми в защита на двата народа и техните революции, на тяхната прогресивна култура и литература, освободила се от антинародните стремежи на военните фашистки диктатури и американския империализъм. Особено е трогателен случаят след неговата смърт, когато веднага издателството „Нуева Никарагуа“ в Манагуа пусна посмъртно сборника „Ние те обичаме, Хулио“, в който двадесет никарагуански и латиноамерикански писатели изразиха своите мисли и съжаления от смъртта на Хулио Кортасар. Има и прочуветено написани статии и спомени от видни личности като Томас Борхе — един от сегашните ръководители на възраждаща се Никарагуа, който е и талантлив писател, — като Жоржи Амаду — виден писател от Бразилия, Хуан Рулфо от Мексико, Марио Бенедети от Уругвай и др.

Но критическата статия на Алберто Роман ни води специално към хуманистичните и борчески прояви на Хулио Кортасар, свързани с едни от най-хубавите му романи, като „Последният рунд“, „Проза за обсерваторията“, „Раюела“ и др., в които реалното, действителното много умело се преплита с фантастични повей, които не са изолирани, а са свързани с борбата срещу тъмните сили в живота.

Тази именно линия на творчеството се чувствава и в един от последните романи на Кортасар — „Автоматите на космопистата“, — на който авторът Алберто Роман подробно се спира. И както подчертава, той „продължава откриването на нов удобен случай сред метрото на Париж или на Буенос Айрес (за да не цитираме други пътища на комуникация) всъщност една нова кутия на Пандора, злоеща и весела“. Така авторът стига до яркото изобличение на причинителите на страдания и неволи на много хора, които стават жертва на тъмните сили в живота. И затова Алберто Роман стига до заключението, че те стават жертва на „агентите на ЦРУ, които винаги намират сили, за да саботират и

най-добрите проекти за щастливото утре...“

Романът на Хулио Кортасар не е песимистичен, нито илюзорен. В него гори искрата на честните интелектуалци, борещи се за светлото утре. И Алберто Роман заключава: „Автоматите на космопистата“ се чете гладко, макар да е последната книга на Кортасар. Нейното прочитане изисква откъсване от цялата дебелищина, която някои оценяват погрешно като откъсване от стила на автора. Както винаги, тя остава далеч от тях, остава литературата на Хулио Кортасар.“

В същия брой на „Културата на Мексико“ е отпечатана и една ярко написана статия на мексиканския писател Антонио Саборит по повод появата на новия роман на неговия сънародник Висенте Ленеро „Глътка вода“, излязъл неотдавна в испанското издателство „Пласа и Ханес“ в Барселона, свързан сюжетно с живота и бита в мексиканските низини — един роман за тежкия живот по онези безводни места, където жителите изпитват редица трудности и трябва да се трудят крътовете поради липсата на вода.

Интерес представлява безспорно и бр. 1 157 на „Културата на Мексико“, особено специалното изследване „Блясъкът на никарагуанската поезия“ от видния мексикански писател и публицист Карлос Монсивайс, който принадлежи към редакционния екип на сп. „Сиемпре“. Това изследване е написано във връзка с излизането на три книги от никарагуански поети: „Мълчаливият бунт“ от Карлос Мартинес Ривас, „Разговаряйки с Коронел Уртечо“ от Манлио Тирадо (и двете излезли в издателство „Нуева Никарагуа“ в Манагуа) и „Стихотворения на един младеж“ от поета Хоакин Пасос, излязла в издателство „Фондо де култура економика“ в столицата Мексико. Това е важно внимание от страна на мексиканския писател и публицист Карлос Монсивайс към тримата никарагуански поети, показващи какво може да направи свободна и независима Никарагуа за своето възраждане, излязла от ярема на една тежка военна диктатура. За по-голяма убедителност авторът Монсивайс се позовава и на специалния предговор на известния и у нас виден никарагуански поет и министър на културата на страната — Ернесто Карденал, идвал у нас по време на Петата международна писателска среща в София през есента на 1984 г., и същевременно — посетел на Международната литературна награда „Никола Йонков Вапцаров“. Този предговор е отпечатан в излязлата преди няколко години „Антология на никарагуанската поезия“, пусната от кубинското издателство „Каса де лас Америкас“ в Хавана. В него се казва: „Смятам, че единствената поезия, която може да изрази латиноамериканската действителност, трябва да бъде близка до народа и да бъде революционна...“

Впрочем, разглеждането на трите книги от никарагуанските поети дава възможност и на Карлос Монсивайс да определи място-

то на тримата поети в никарагуанската поезия: Карлос Мартинес Ривас (р. 1924), Хоакин Пасос (1914—1947) и Коронел Уртечо (р. 1909). Между тримата най-ярък и колоритен е Хоакин Пасос, който премина през тежки преमेждия в живота, но устоя като самобитен лирик. Още 15-годишен, той изтъква като поет, пише значителна поезия, участва в ръководената от Коронел Уртечо група на поети с прогресивна насоченост. През първите десетина години от фашистката диктатура на Сомоса той често е нелегален или преследван, защото лириката му е остра критика на онова тежко време. А епифанията, която Ернесто Карденал му посвети, е най-ярката характеристика на неговия бурен и тежък, но изпълнен с творчество живот.

Други интересни материали са например избраните афоризми на известния френски писател Андре Малу, преведени на испански от Хосе де Хесус Сан Педро, статията за културната политика на съвременната мексиканска държава от Алберто Роман и др., които безспорно разширяват интересите на многобройните читатели на приложението и на самото списание „Сиемпре“, което е ориентирано за страната и за събитията по света.

Жак Битев

КОЛУМБИЯ

„ALEPH“, Manizales, número 50, 1984

Кръглите годишници на периодични издания дават винаги повод за оценки на изминатия път, за напредъка на едно издание, за неговите достижения, изпълнени с творчески дух. Така посрещаме и петнадесетата годишнина от съществуването на интересното и разнообразно тримесечно литературно сп. „Алеф“, чийто основател и директор е известният колумбийски поет, есеист и литературен критик Карлос Енрике Руис, едно издание, което достигна с много труд 50-тата си юбилейна книжка. В желанието си да застъпи повече латиноамерикански автори, както и от други страни, е представен и пишещият тези редове с калиграфираня на български език „Акростих за Никола Йонков Вапцаров“ още в кн. 38 от 1981 г. с бележка за автора. Разбира се, редакцията на „Алеф“ има традицията да публикува по същия начин редица стихотворения на съответния език на автора, като видните поети Николас Гилен от Куба, Рафаел Алберти от Испания, Октавио Пас от Мексико и редица други, което всъщност е един оригинален начин за представяне тяхното творчество.

Сега, когато разглеждаме и оценяваме кн. 50 на това необемно, но хубаво списание, във връзка с неговата 15-годишнина, трябва да кажем, че в тези страници се оглеждат ре-

дица моменти от развитието на това колумбийско списание. Книжката започва с раздела „Мнения за списание „Алеф“, в който редица поети, белетристи и есеисти оценяват безшумното, но ценно дело на това издание: испанският поет и есеист Луис Видалес, мексиканският поет Хуан Сервера, колумбийските писатели Херман Пардо Гарсиа и Херман Варгас, поетесата Матилде Еспиноса и др. Неслучайно Сервера казва: „Радостен съм, че основателят на списанието и активен негов ръководител и прекрасен поет, разбира се, Карлос Енрике Руис съумява да реализира това голямо дело, което вече се ценя и извън пределите на неговата родина... Желяз още по-дълго съществуване на това списание, което се печата в град Манисалес с висок универсален дух.“ А поетесата Мейра Делмар казва, че „е създаден мост, който ни свързва с универсалните ценности на литературата и изкуството“. Също така колумбийският писател Анхелес Амблер оценява с голямо внимание оригиналните калиграфираны стихотворения, отпечатвани в почти всяка книжка на списанието, защото „те говорят много повече от една фотография“. Тези и други мнения по случай излизането на 50-та книжка свидетелствуват достатъчно за пътя и значението на това колумбийско литературно списание.

Би било голословно, ако не се спрем на някои от по-значителните публикации в тази книжка. Например дългото критично изследване „Педро Енрикес Урениа“, публикувано по случай стогодишнината от рождението на този виден доминикански и латиноамерикански литератор и философ, което дължим на директора на „Алеф“ Карлос Енрике Руис. Той разглежда голямото влияние на Урениа върху латиноамериканската литература, а така също и като професор и последователен критик с реалистични и хуманистични идеи. Ето защо панорамата на неговото крупно творческо дело, на неговия живот проличава в случая с много подробности. Тук Карлос Енрике Руис подчертава редица мнения за него от видни латиноамерикански и други писатели, като аргентинеца Ернесто Сабадо, който го нарича „превъзходен дух“, „възвишен хуманист“, а другият негов сънародник — видният писател Хорхе Луис Борхес — го квалифицира като „Учителят на Америка“. Мексиканският поет и литературен критик Алфонсо Рейес казва за него: „Няма друг между нас с по-ярък пример за постоянство и духовен ентузиазъм.“ Авторът на изследването се спира и на някои основни съчинения на Урениа, като първата му книга „Критически есета“ (1905), „Литературните течения в Испанска Америка“ (1940) и др., които показват, че животът му не е бил много уединен и спокоен, а свързан непрекъснато с най-значителните литературни движения на своето време, както и с техните носители, за да може да ги усвои и критически да ги анализира в своите съчинения. Както свидетелствува Кар-

дос Енрике Руис, в живота си Педро Енрикес Урени е засмал няколко университетски катедри в латиноамериканските страни, имал е дълга кореспонденция със споменатия Алфонсо Рейес, която продължила 40 години и е събрана в четири тома и издадена от Националния университет в доминиканската столица Санто Доминго, носещ неговото име. Защото той е роден в Санто Доминго, там е израснал като човек и доминикански автор, като впоследствие става едно от най-светлите имена в латиноамериканската литература, за чието процъфтяване цял живот е работил.

Във връзка с творчеството на този виден литератор е и важното изследване „Философските хоризонти на Педро Енрикес Урени“ от колумбийския философ и математик Луисано Мора Осехо, професор от Националния университет в Боготà. Тук се разглеждаат някои от значителните произведения на Урени, в които са отразени неговите философски концепции и настроения. А това е един нов източник за изучаване на неговото творчество, което личи и в редицата цитати, с които си служи Осехо, за да бъде по-убедителен. Така например за съчинението на Урени „Влиянието на революцията в интелектуалния живот на Мексико“ (1926) колумбийският автор Осехо пояснява: „Не мога да забравя централната идея, философския почерк още от самото начало, което раздвижва творческата енергия, с която Педро Енрикес Урени се ориентирва.“ Също така авторът цитира една от основните идеи на Урени, вложени в неговото капитално изследване, за която става въпрос: „Най-важната насока на мексиканците от нашето време според мен означава философският дух, един дух, способен да издигне индивидуалното мислене за усвояване концепциите на света, на живота и обществото, и същевременно да анализира задълбочено детайлите на историческата еволюция, както и различните промени, които се явяват в изкуството.“

В същата кн. 50 са отпечатани и няколко фрагменти от голямата поема „Блясък без звезди в гърдата“ от Карлос Енрике Руис, който отново го представят като колоритен поет, богат с образи и ценни мисли, поредни от водовъртежа на живота в неговата родина. Чувствава се и ритъмът на тази съвре-

менност, като поетът се връща и към някои образи от миналото и ги свързва със сегашни мисли и неволи, долитат му мисли и настроения, породени от философията или научните търсения на бележития Алберт Айнщайн, без да изпуска чувството си за поезия и любов в този свят. Затова поетът цитира умело и видния бразилски писател Жоржи Амаду, превеждан и у нас, който казва: „Когато съзлите изсъхват в очите, животът пресъхва и в сърцето.“

Трябва да отбележим и интересната статия на съветския критик Валерий Земсков „Да пишеш за Маркес“, която редакцията на „Алеф“ получи по желанието на директора на изданието. В бележката на редакцията към статията се казва: „Когато узнахме, че издателство „Художественная литература“ в Москва подготвя издаването на книгата „Габриел Гарсиа Маркес: есе за творчеството му“ — това всъщност представлява първото изследване върху този колумбийски автор, — потърсихме връзка с автора му Валери Земсков, сътрудник в Института за световна литература „Максим Горки“. А съветският критик ни отговори с тази статия.“ Още в началото Земсков казва: „Приятно ми е да пиша за творчеството на Гарсиа Маркес, защото неговите книги са пленителни и винаги са обещаващи.“ И продължава по-нататък: „... Но е трудно да се пише за Гарсиа Маркес, защото неговите герои и аргументи са доста натежали от енигми, мистерии, които задължават да се мисли дълго, да си спомняме и да разгадаваме. ... Но е необходимо да пишем за Гарсиа Маркес, защото неговите книги, специално „Сто години самота“ и „Хроника на една предизвестена смърт“, говорят за дълбоките проблеми на съвременния свят. ... Много неща ме карат да мисля върху книгите на този колумбиец. ...“

В същата 50-та книжка на „Алеф“ са отпечатани и стихотворения като „Капки живот“ от Николас Зуршер, с кратко мнение от видния испански писател Луис Вилалес, разказът „Писмото“ от Хосе Чаларка и др., както и критични бележки за нови книги, важни културни събития и други изказвания за списанието, с което изобщо се разнообразява съдържанието на това колоритно издание с черни или цветни илюстрации.

Жак Битев

Zofia Mitosek — „TEORIE BADAŃ LITERACKICH PRZEGLĄD HISTORYCZNY“, Warszawa, 1983, PWN Stefania Skwarczyńska — „KIERUNKI W BADANIACH LITERACKICH. OD ROMANTYZMU DO POŁOWY DWUDZIESTEGO WIEKU“, Warszawa, 1984, PWN

Напоследък в Полша излязоха от печат две книги по история на литературната наука — „Теории в литературознанието“ от Зофия Митосек и „Направления в литературознанието“* От Стефания Скварчинска. Сходната им проблематика ни дава повод да ги разгледаме паралелно, тъй като своеобразистото на двата подхода към тази динамична материя предполага нещо повече от формални съпоставки.

Фактологичният обхват на двете книги не е просто израз на широки изследователски амбиции; той свидетелствува за едно продължително натрупване в областта на литературната наука в Европа и в самата Полша, а и в личните лаборатории на Ст. Скварчинска и З. Митосек. Скварчинска е авторка на три тома: „Увод в литературознанието“, посветила е десетилетия от живота си на учен и университетски преподавател на „същността и съществеността на литературните жанрове“ (по едно нейно заглавие), на теорията и историята на полската драма, на полския романтизъм. Значително по-младата Митосек проявява траен интерес към взаимоотношенията между философските и литературните теории, към социологията на литературата и семиотиката.

Разгърнатата от Скварчинска концепция за направленията в литературоведските изследвания практически е изкристализирала още в обемните встъпителни студии към антологичната поредица „Teoria badań literackich za granicą“ („Литературоведски теории в чужбина“). Както споделя и самата авторка, за написването на тази книга „вина“ имат читателите на поредицата и Държавното научно издателство (PWN), стремящо се да подпомогне запълването на белите петна в картата на съвременното състояние на литературоведската книжнина в Полша. С други думи, целта на „Направления в литературознанието“

е да изгради един пределно пълен образ на развоя на европейската литературоведска мисъл, ограничавайки го преди всичко във времето — от средата на XVIII до средата на XX в. В сложно разклоненото дърво на прилаганите в литературните изследвания теории Скварчинска е потърсила мястото на повече от 1000 имена; стремежът ѝ да въведе терминологичен порядък в това многообразие в общи линии се е увенчал с успех.

Пред Митосек е стояла по-различна цел: „Теории в литературознанието“ — подчертава в увода авторката — не е нито „история на литературната теория“, нито „история на методологията на литературоведското изследване“, а само „исторически преглед“ (с. 20). Той започва от Аристотел, за да завърши — „с отворен край“ — в наши дни; неговите опорни точки са потърсени в естетическите и литературоведските схващания на имена от величината на Аристотел, Платон, Кант, Хегел, Тен, Кроче, Фройд, Лукач, Брехт, Леви-Строс, Мукаржовски, Бахтин... „Фонът“, присъствувал със своите детайли в книгата на Скварчинска, тук е повече фонотражение на големите явления. „Изходна теза на тази книга — заявява Митосек — е убеждението, че мисленето за литературата [...] създава определена теоретична практика, чието развитие, въпроси, отговори и изследователски апарат могат да бъдат описани [...] Литературоведската теоретична практика е процес, а не система“ (с. 78). Митосек съсредоточава вниманието си именно върху процеса — анализира неговите движещи сили, търсейки обвързаността на теорията на литературното изследване с нейния непрекъснато изменящ се обект, с развоя на философията и големите исторически и социални промени.

Скварчинска третира разглежданата проблематика по-„тяснолитературно“, а Митосек в някои моменти прекрива дори границите на хуманитарните науки, но нямаме основание да противопоставяме двата труда — те се допълват взаимно.

В „Направления в литературознанието“ Скварчинска е систематизирала историята на литературоведските теории в пет раздела.

Първият е посветен на романтичното направление и неговите разклонения и на домарксовата руска реалистична школа. Авторката открива едно от обясненията за многообразието от течения в органичната кри

* Преводът на заглавията е съобразен преди всичко със съдържанието на книгите. — Б. а.

тика в националната специфика на отделните литератури. Вниманието ѝ е съсредоточено предимно върху немската школа, тъй като „обществено-политическата ситуация в Германия, разпокъсана на стотици феодални държавици, става причина именно там да се разгори пламъкът на бунтовната романтична мисъл, в който кристализира *теорията за органичността на литературното произведение* (курс, навсякъде на Ст. С.), а след нея и новите принципи на литературната критика и основите на антифилологичната методология“ (с. 15). В този план е разгледана концепцията на Хердер за литературното произведение като израз на националния дух. Направен е опит да се покаже двуединната същност на Гьотевото разбиране за изкуството — от една страна, „като наследник на Шефтсбъри, а не само на Спиноза“ (с. 18), Гьоте вижда творението на човешкия дух като „*духовен организъм с присъща единственост нему вътрешна форма*“, но, от друга страна, той е „самостоятелен философ на природата“, стремящ се да улови единството на света и да обясни неговото многообразие. Шилеровата теория на поезията и критиката е разгледана във връзката ѝ с философията на Кант; набляга се на методологическия принос на Шилер с очертаването на първата типология на литературното творчество и неговите принципи, изградена върху опозиционно противопоставяне. Повече внимание е посветено на философско-историческото течение в органичната критика (братя Шлегел, Винкелман, Шелинг, Вишер и др.); маркирано е езиково-литературното течение със създател В. Хумболт и историко-филологическото течение, свързано с имената на братя Грим.

В Англия, където влиянието на Шефтсбъри е по-силно, в центъра на литературното изследване е не „националният дух“, а творческата индивидуалност, „*сещането*, който не се подчинява на правила“ (с. 44); оригиналността на творбата е определяща за нейната художествена стойност. Така в органичната критика се появява биографично-психологично течение (У. Хезлит). Във Франция Сент Бов създава психологично-биографична критика, обръщайки се към традициите на Ренесанса. Други разновидности се очертават в Италия и Полша.

Отделна глава от първия раздел е посветена на философската система на Хегел и нейните следствия за литературната наука: разглеждане на литературното произведение като възплъщение на идеи, а на литературното развитие — като закономерен исторически процес.

Търсенията на домарксовата руска реалистична школа (Белински, Чернишевски) са прихитрени по-бегло.

Преобладаващият в този раздел подчертан интерес към немскоезичния и френскоезичния културни кръгове е характерен изобщо за книгата на Скварчинска — английското

и американското литературознание и по-нататък остават на втори план.

Във втория раздел се анализират и класифицират позитивистичното и натуралистичното направление с техните по-късни продължения, а също така и импресионистичната критика.

След като се спира на особеностите на филологично-историческото течение (В. Шерер) и историко-културното течение (Е. Шмит) в ранната фаза на позитивистичното направление в литературознанието, Скварчинска прави разгърната класификация на многобройните течения и техните разклонения. Към социологическото течение са причислени: И. Тен с неговия възглед за литературното произведение като причинно обусловен социологически факт; Х. Спенсър, сложил началото на сравнително-историческата насока в позитивистично-социологическото течение; Г. Брандес, при когото е отбелязано романтично влияние; М. Арнолд, който като критик съсредоточава вниманието си върху обществено-възпитателната и социално-градивната функция на литературата. Към „естественостическото“ течение („*nurt przymroczny*“): Ф. Брунетиер — биологично разклонение; Ш. Летуруно — като теоретик и практик на антропологичния метод; подробно е разгледано и географското разклонение, като са отбелязани няколко негови разновидности.

В рамките на натуралистичното направление Скварчинска се спира на експериментално-физиологичното течение, свързано с имената на Зола във Франция и на В. Бюше в Германия; на физиопсихологичното течение (В. Вунд, Клод Бернар и др.); отделил е естезио-физио-психологично течение (Г. Фехнер). Появата на генологичното течение е оценена като общоевропейско явление, подготвено от позитивизма и натурализма в литературознанието. Авторката вглежда значението му преди всичко в концентрирането на изследователското внимание върху самия литературен материал. В цялото им многообразие са разглеждани аритметично-статистичните методи като едно от специфичните течения в натуралистичното направление.

Отделна, макар и кратка част от втория раздел е посветена на особеностите на импресионистичната критика (А. Франс и др.).

Постпозитивистичните и постнатуралистичните течения (Е. Елстер, А. Веселовски с неговата „Историческа поетика“, Г. Лансон и др.) са представени като тенденция към научност в литературното изследване.

Трети и четвърти раздел от книгата на Скварчинска очертават насоките в антипозитивистичния прелом в литературознанието. Вниманието е съсредоточено преди всичко върху немския неомисленост в литературната критика, който бележи своя връх около 30-те години на XX в. Проследено е неговото развитие от естетиката на В. Дилтай и последователите му, през политическите спеку-

лации с това направление, използвано като благоприятна почва за нацистката теория на литературата, до изкрystalизирането на ново, морфологично течение, чиито основи поставя Г. Мюлер. На многогодишния научен „портрет“ на Дилтай съперици този на витолиста А. Бергсон, извел „живота“ като основно понятие в своята философска система. Със схващанията си за поезията като същност на художественото творчество изобщо, за силата на художествената интуиция като познавателно средство, за литературната критика като сътворчество Бергсон си спечелва много последователи, които създават и редица варианти на виталистичното направление. Сред тях се открояват А. Тибод, който вижда смисъла на критиката в динамичното продължаване на заложеното в литературното произведение, а също така и групата около френското литературно списание „Nouvelle Revue Française“. Експресионистичното направление в изследванията върху литературата е представено чрез още един „портрет“ — на Б. Кроче. Отбелязан е и приносът на К. Воклер и на майстора на стиловия анализ Л. Шпитцер.

Естетизмът в литературознанието е другото основно направление с антипозитивистичен характер. Авторката отбелязва неговата дълга предистория — целия XIX в., с дълбоки корени още в XVIII в.; анализира влиянието на естетиката на Кант, на романтичните теории на изкуството (Шелинг, Хегел, Шопенхауер, Фишер), приноса на поетите и теоретичните на поезията Бодлер и Рембо, на теоретичните на „новата критика“ Р. де Гурмон и Дж. Сантаяна. Обособени са естетико-психологическо и естетико-филологическо течение, както и рационалистичен естетизъм (П. Валери). Пренасянето на изследователското внимание изцяло върху литературното произведение обличава естетизма с „новата критика“ и руския формализъм. Скарчинска търси дълбоката връзка между трите направления, взаимните влияния между тях. Развоят на „новата критика“ е представен в исторически план, набелязано е и на националната специфика на американската „нова критика“ след 1930 г., отбелязана е чикагската школа и разцветът на направлението след Втората световна война. Разглеждането на плодотивия и кратък живот на руския формализъм и на приноса на Парижкия лингвистичен кръжок има за цел да очертае пътя на литературната наука към съвременния лингвистично-литературен структурализъм.

Отделни части от третия и четвъртия раздел са посветени на феноменологичното направление („портрет“ на Р. Ингарден като ученик на Хусерл); на екзистенциалното направление (Ясперс, Е. Шайгер), където са отбелязани две френски разновидности след Втората световна война (християнският екзистенциализъм на Г. Марсел и „атеистичният“ екзистенциализъм на Сартр); на търсенията в областта на сравнителното литературознание.

Психоаналитичното направление с неговите течения (митографско, парapsихоаналитично, псевдопсихоаналитично, психокритика) се характеризира от авторката като най-близко до позитивизма.

Настрани от всички споменати дотук направления остава марксистското, зародило се през средата на XIX в. То се противопоставя не само на позитивизма, но и на онези антипозитивистични направления, които представляват израз на буржоазната идеология. На него е посветен последният, пети раздел от книгата на Скарчинска.

Отбелязана е принципната отлика на марксистското направление от другите направления в литературознанието — „ярко изразеният му идеологически характер и връзката му с обществено-политическия живот и социалните борби“ (с. 290), програмната му върност към избраната философска основа — диалектическия материализъм, който дава възможност за изграждане на „всеобхватен и единен мироглед“.

Първата част на раздела се занимава с идеологическите извори на направлението и проследява неговото развитие в СССР до средата на нашия век. Скарчинска откроява няколко основни момента от учението на Маркс и Енгелс, които са изиграли важна роля в оформянето на марксистската литературна наука: идеята, че пълният разцвет на изкуството е възможен само след премахването на частната собственост и освобождаването на твореца от заплахата на алиенацията; идеята за смисъла на изкуството като борба за пълна реализация на човешката личност; идеята за естетиката като наука за реценцията на изкуството; Енгелсовата теория на реализма; новото виждане за естетическите категории и др. Авторката проследява пътя, по който тези идеи се усвояват от литературознанието — през П. Лафарг и Фр. Меринг до първия марксист-теоретик на изкуството Г. В. Плеханов, който до голяма степен се обляга на руската домарксова реалистична школа. Отчетен е големият принос на Плеханов в изграждането на основите на руското марксистско литературознание, като се посочват и някои опростителства, дошли в резултат на абсолютизирането на класовостта като обяснение на художествени явления. Подчертава се ролята на В. И. Ленин за правилното разбиране на идеите на Маркс и Енгелс в областта на литературата, както и приносът му за правилното критическо тълкуване на писатели като Толстой, значението на принципа за партийността на изкуството, теоретично обоснован от него още през 1905 г. и др. Донякъде непропорционално за обема на книгата е подробното представяне на литературно-теоретичните полемики в Съветска Русия през междувоенния период, още повече, че историята на „направленията в литературознанието“ не е доведена до наши дни и корективът на времето практически отсъства. Сама по себе си обаче тази част е не по-малко

ценна, тъй като дава синтетична представа за сложната взаимовръзка между големите социални промени и възгледите за изкуството.

Кратката втора част на последния раздел представя в най-общ план „пътищата и безпътните на марксистското направление в литературознанието извън СССР“. Освен Лукач и А. Грамши обект на авторовото внимание са М. Голд и Й. Фримън, Т. Павлов, Ст. К. Нойман, И. Волкер, Д. Попович и др. „След Втората световна война — подчертава Скварчинска — марксистското направление се разпространи и извън границите на социалистическите страни [...] — както в Западна Европа, така и на другите континенти“ (с. 343).

Този детайлен поглед към последните два века от историята на литературознанието според мнението на големия полски литературовед Хенрик Маркевич е уникален не само в полски, но и в световен мащаб. И ако Скварчинска внася — по думите на Маркевич — „добре премислен и еластичен ред във Вавилонската кула на новото литературознание“*, Зофия Митосек със своите „Теории в литературознанието“ внася ред в стойностите на неговата далечна и близка история.

Петнадесетте раздела на „Теории в литературознанието“ са посветени на едни от най-значимите имена в областта на хуманитарното знание. Теоретичната практика е реконструирана по такъв начин, че вниманието да се съсредоточи върху приемствеността в нейния развой. Спирайки се на отделните направления, школи и методологии, Митосек показва как литературният опит се превръща в обект на научното познание и как същият този обект се определя от научните категории и проблематика. Тази взаимовръзка е разглеждана от една категорично заявена още в увода гледна точка: съвременното състояние на литературознанието. Авторката се спира подробно на Аристотел, класицизма, Кант, Хегел и позитивизма „поради присъствието на техните идеи в съвременната литературна наука“ (с. 20). Оттам идва и съзнателното ограничаване в проследяването на няколко групи „понятия-проблеми“, които не само представят в най-характерна светлина избраните за анализ теории, но и позволяват да се очертае диалектичността на тяхното развитие. Такива „понятия-проблеми“ (вж. с. 9—10) са: 1. обектът на литературоведското изследване; 2. принципите на литературното творчество и неговите функции; 3. понятия, използвани за описание и изясняване на историческите цялости — тип литературно творчество, епоха, направление; 4. категории, свързани с номинирането на изследователската практика.

Историческият преглед на теориите в литературознанието започва от Аристотелевата „Поетика“, в която авторката вижда далеч-

ните „архитипове“ на литературоведските проблеми и понятия през следващото хилядолетие и половина.

„Разум и занаят“ е озаглавен разделът за естетиката на френския класицизм. Тук вниманието е съсредоточено преди всичко върху измеренията на нормативността на класицистичната поетика, върху съзнателното функционализиране не само на изкуството, но и на познанието за него, особено за поезията. Изработването на критерии за оценка на литературното произведение, с което систематично се е занимавала Френската академия, и което е продиктувано от обществените норми, третирано на изкуството като познание за света — това са основните особености, на които се спира Митосек, като едновременно обръща внимание върху актуалността на концепцията за изкуството като реализация на договореност между твореца и публиката.

С възникването на естетиката като научна дисциплина и отграничаването ѝ от поетиката, теорията на изкуството престава да бъде „практика, чиято цел е натрупването на правила за творчество“ (с. 44) и се превръща в „абстрактна философия на изкуството“. Така през втората половина на XVIII в. на преден план излизат проблеми, свързани с естетическия вкус и неговата обективност, с взаимоотношението между интелектуалното и естетическото възприятие, с понятието „гениалност“ и др. Митосек се спира подробно на тяхното разрешение в Кантовата „формална естетика“, на която е посветен третият раздел. Разгледани са и някои съвременни интерпретации, свързващи структурализма с естетиката на Кант, като е посочена тяхната несъстоятелност.

Под наслов „История и познание“ в четвъртият раздел е потърсено мястото на Хегеловата естетика в развой на европейското литературознание. „За да се оцени ролята на „Лекции по естетика“ в развитието на теорията на литературата — заявява Митосек, — те трябва да се възприемат в иманентната си перспектива, каквато е била философията на поезията“ (с. 58). Авторката акцентира върху няколко основни момента: поезията като изкуство да се придава духовно значение на конкретното и случайното; отношението между поетическото слово като означаващо и означаемо; самостелността като основна характеристика на поезията; проблемите на епоса и епическия светоглед; възможностите на поезията за изграждане на динамичен образ на света, съпоставени с тези на другите изкуства; проблемът за субективното съзнание на поета и подчинеността му на творбата, която го извисява. . . Изследва се и влиянието на Хегеловия историзъм върху начина на интерпретиране на изкуството, правят се редица съпоставки с Кант, Кроче, Тен, Дилтай, Плеханов.

Следващите три раздела са посветени на позитивизма (аксиологията на И. Тен и нейните принципи; течения в позитивистичната

* Henryk Markiewicz, „O Stefanii Skwarczyńskiej i jej najnowszej książce“, — Nowe książki, 1985/2, s. 19.

критика), на филологично-историческия метод в литературознанието (Шерер, Лансон) и на антипозитивистичния прелом в литературната наука.

Особено внимание заслужава съвременният поглед към феноменологията на Р. Ингарден, който е насочен към откриването на белите петна в неговата онтология на литературното произведение: въпросът за отношението между произведението и творческото съзнание; въпросът за езика и другите кодове в процеса на създаването и възприемането на произведението; проблемът за прочит на произведението като върност или невърност към нещото, което в еднаква степен стимулира и двата вида отношение; проблемът за оценъчните критерии на самия прочит като конкретизация (вж. с. 155—156). Различното „запълване“ на тези бели петна — през втората половина на XX в. рядко има философска основа и става причина за обособяване на различни течения в рамките на феноменологичното направление.

Следващият раздел се занимава с влиянието на психоанализата върху многообразието от изследователски подходи към литературното произведение. Изложени са основните допирни точки на теорията на Фройд и литературната критика (сходството в изворите на художественото произведение и на сънищата; литературният герой като отражение или образ на сложни психологични ситуации; литературното произведение като текст, преpraщаш към определена извънлитературна действителност и същевременно — израз на авторската психика и др.). Митосек се спира на най-съществените литературно-критически и теоретически доктрини, инспирирани от психоанализата на Фройд и създатели на „аналитичната психология“ К. Г. Юнг: митографичната критика, психокритиката, теорията за поетическия език на Ю. Кръстева.

Разделът „Дилемите на реализма“ представлява една малка, пределно синтезирана студия за литературоведския принос на Г. Лукач в създаването на социология на литературните форми като област от литературознанието, която се занимава с връзките и противоречията между общественото развитие и развитието на художествените структури.

Руският формализъм е разгледан в движението си към противоположни тенденции — едната, третираща литературата като реализация на схеми и модели, които съществуват извън времето; другата — виждаща в литературата преди всичко слово, явление, свързано с определен исторически и идеологически ситуиран субект. Отчетено е потенциалното богатство от идеи, което руската формална школа не успява да разгърне.

Съдържателни и актуални като фактология, двата раздела, посветени на структурализма и семиотиката, привличат вниманието и с пределно дистанцираните и критични обобщения на авторката. Очертани са насоките, в които съвременното литературознание е обо-

гатило своята методология благодарение на семиотиката.

„Литературата като диалог“ — раздел за Бахтин и неговия методологичен принос в литературознанието — съперници на страниците на Лукач. Според авторката Бахтиновата теория на литературата има много повече общи черти с глобалната теория на културата, отколкото с поетиката. Нейните методологични инспирации се крият преди всичко в „интегралния метод“ за анализ на литературния текст. Чрез разбирането за езика като светоглед този метод свързва изследванията върху стила с проблематиката на историческия живот и идеологията. „Този аспект на концепцията на Бахтин, многократно разглеждан на фона на неговото наследство, досега не е намерил своето практическо приложение“ (с. 293) — заключава Митосек, оставяйки явяна на стремежа си да търси „свободни валенции“ във възможностите на съвременната литературна наука.

За съвременния литературовед-марксист може би най-голям интерес ще представлява последният раздел — „Литература и алиенация“. Тук авторката предлага няколко основни дискуссионни проблема — дали посоченият от Маркс и Енгелс парадокс, според който при капитализма художествената стойност на произведението се измества от неговата разменна стойност, е характерен само за буржоазното общество или, макар и в по-слаба форма, е по начало присъщ на литературната продукция; възможно ли е да се преодолее алиенацията на изкуството и по какъв път; как се променя представата за литературата като форма на идеология и др. Стойността на този раздел е преди всичко в очертаването на многоизмерната проблематика на марксистическото литературознание в края на нашия век и перспективите на неговото развитие.

Проследявайки историята на европейската литературна наука, Стефания Скварчинска и Зофия Митосек търсят и обективното място на полското литературознание. Освен с феноменологията на Р. Ингарден, то присъства с имената на Ю. Клайнер, Ст. Жулкевски, Х. Маркевич, Ст. Моравски, М.-Р. Майенова и др. Всъщност, какво по-добро доказателство за неговото ниво от появата на двете представени тук книги? Тя се предшества от „Систематика на основните направления в литературознанието“ (1948) на Стефания Скварчинска, от „Теоретична поетика“ (1974) на Мария-Рената Майенова и антологията „Литературоведски теории в чужбина“, за която стана дума в началото и от която са излезли вече четири тома. Само по себе си това не е нито много, нито малко. Но то показва, че в Полша литературната наука постепенно съзрява за едно голямо и значимо дело — преосмисляне на богатството на натрупания литературно-изследователски опит, което би могло да разкрие неусвоени

творчески територии. Вътрешното единство на теорията, историята и критиката в рамките на литературната наука, безусловно необходимо за взаимодействието ѝ с другите съвременни науки, надали може да бъде постигнато без помощта на книги като „Направления в литературознанието“ от Стефания Скварчинска и „Теории в литературознанието“ от Зофия Митосек.

Катя Митова

„ШАРЛ БОДЛЕР“ от ДИМИТЪР АВРАМОВ. С., изд. „Наука и изкуство“, 1985. 375 с.

Прочетох тази книга на един дъх, тя ме развълнува силно. Колко размисъл предизвика у мен споделеното от Димитър Аврамов! Нарочно употребих думата „споделено“, въпреки че става дума за научен труд. Но аз наистина възприех написаното като изповед, изпълнена с толкова любов и преклонение. Бодлер може да бъде разгледан по един или друг начин, това го разбираме и от главията на многобройните изследвания, на които се позовава Аврамов. Но ако искаме да схванем необичайното и сложното у поета, ако пристъпим към личността на Бодлер, без да робуваме на едностранични тези, не можем да бъдем безстрастни. Покъртени от трагичното в неговата съдба, омагьосани от мрачната, но заредена с изстрадан хуманизъм поезия на Бодлер, ние ще го почувствуваме като близък и скъп човек. А за такива хора трябва да се пише с топлина, изповедно, с много обич, въпреки възраженията и несъгласията, които ще предизвикат у нас някои техни постъпки, мисли и възгледи.

Книгата е писана в продължение на години. Д. Аврамов споменава как е възникнал у него замисълът, как е издирвал местата, свързани с живота на Бодлер. Часове наред той е прекарвал в Лувъра, изправен пред любимите картини на поета. Тези скривени преживявания са допринесли доста за необикновената въздейственост на книгата. Но всеки ще се досети и за многобройните трудности, които авторът на „Шарл Бодлер“ е трябвало да преодолее. Литературата за поета е необозрима, да се намерят едва ли не всичките изследвания, появили се досега, е подвиг. Мнозина от тях принадлежат на авторитетни имена, сред които се открояват отчетливо името и на Жан-Пол Сартр. Необходимо са творческо дръзновение и завидно самочувствие, една предварителна увереност в собствените сили, за да се опиташ на свой ред да напишеш книга за Бодлер. Излишно е да казвам, че Аврамов се е справил отлично със задачата си.

Както е известно, Бодлер е превеждан за първи път у нас в края на миналото столетие. Оттогава насам интересът към неговото творчество никога не е спадал, но по-същественото е да припомним, че авторът на „Цветя на

злото“ е повлиял на редица български поети. Още в своето въведение Аврамов посочва конкретни примери, които разкриват въздействието на Бодлер, изпитано от Яворов и Димитър Бояджиев, от Николай Лилиев и Атанас Далчев. Многозначителен е фактът, че Теодор Траянов отрежда и за Бодлер специално място в своя „Пантеон“. Аврамов не пропуска да спомене и за Александър Вутимски, за когото Бодлер е бил повече от любим поет. Който е запознат в подробности с трагичната участ на Вутимски, знае добре, че Рембо и Бодлер са имената, произнасяни от болния поет твърде често. Вижда се, че Бодлер, който непрекъснато е превеждан в целия свят, и в България има завидна посмъртна участ. Ето защо книгата за него трябваше да се появи, Хубаво е, че я написа един от най-талантливите ни изкуствоведи и художествени критици, човек, който познава не от вчера литературата и културата на Франция. С този труд се отдава дължимото на поета, който близо сто години живее в съзнанието на българската интелигенция.

Целта на Димитър Аврамов е да ни срещне с изключително сложната личност на Бодлер, да разкрие противоречивото неизменното в неговия духовен свят, целия комплекс от предпоставки, формирали възгледите на поета и критик, допринесли за всичко онова, което представлява от само себе си творческото му дело. Иначе казано, книгата е портрет на един духовен първенец, чиято слава е неподвластна на времето. Основната трудност, на която ще се натъкне всеки, който иска да пише за Бодлер, е постоянната раздвоеност, характеризираща мислите и чувствата на поета, неговите пориви, естетическите и философските му възгледи, буквално всичко, каквото е бил този необикновен човек. Неслучайно Аврамов отбелязва, че досега са се появили стотици изследвания, които неизменно си противоречат в направените изводи. Или, както пише авторът: „Според гледната точка на изследователя той бива атеист или ревностен католик, маниерен декадент или блестящ новатор, мрачен апологет на злото или възвишен хуманист, заксянал мистик или модерен рационалист, неприязлив противник на реализма или негов възторжен апостол, социално отвърнат естет или политически ангажиран дух, прикрит зад мимикрията на една изкусно режисирана безстрастност...“ (с. 21). Димитър Аврамов ни то за момент не изпада под влиянието на нечия привидно убедителна констатация. Колкото и безспорни да му изглеждат досегашните твърдения за поета, той се осланя преди всичко на своя изследователски метод. Проучва в детайли епистоларното наследство на Бодлер, както и всичко, излязло изпод перото на поета, ориентираш се безупречно в духовния и социалния климат на Бодлеровата епоха, той разнишва многостранно недоизказаното и противоречивото, парадоксалното и привидно безспорното. Аврамов няма свои

предпоставени тези, той търси истината за Бодлер, каквато и да се окаже тя. Доказателствата си намира в живота на поета, в неговите стихове, в естетическите му студии, но докато бъдат окончателно изведени, авторът преодолява всевъзможни препятствия.

В хода на своите предварителни проучвания и Д. Аврамов стига до характерното за Бодлер — неговото раздвоение, това, че поетът е бил през целия си живот „*homo duplex*“. Той иска да разбере дали тук „не се крие нещо съществено за него като човек и мислител“ (с. 23). Ето я отправната точка: „Ако наистина съществува някаква „легенда“, пише Аврамов, нека се опитаме да разгадаем нейния обективен смисъл. Може би това ще ни помогне да опознаем по-добре истинския Бодлер, а покрай него и себе си“ (с. 23). Обърнете внимание на последните думи, те хвърлят допълнителна светлина върху замисъла на този труд. Аврамов го е написал не само заради Бодлер. Чрез истината за него той ни предизвиква да се замислим по-настойтелно иза истината, за това, което сме самите ние. По този причина той казва: „Опознавайки го отблизо, като че ли опознаваме себе си по-добре. При определени житейски ситуации неговите пориви, колебания, безволие, угризения, противоречия, отчаяние, покрус, чувство за празнота и абсурдност ние сме в състояние или просто сме принудени да ги усетим дълбоко и у нас самите и ако не ги преживяваме като него, то е, защото сме по-близо до стандартната кройка. Тъжно е наистина, ако някой не види нищо от неговите слабости и противоречия у себе си“ (с. 22).

Случайно ли беше, че започнах рецензията си, споделяйки за възмущението, с което съм прочел книгата? Зная, че не съм единственият, който се е възмущавал по същия начин, защото написаното от Аврамов няма да подтикне към съкровен размисъл само духовно ограничения. Тук виждам едно от големите достойнства на „Шарл Бодлер“. Книгата напуска границите на избраната тема. Притежавайки неоспорими научни достойнства, тя не е обикновен научен труд, а повествование, което предизвиква и провокира. Написаното от Д. Аврамов е наситено с вътрешен патос, то не само констатира, но и апелира — не открито, не по законите на дидактиката, а чрез дискретен намек, чрез това, което се намира между редовете. И защото авторът ни представя големия поет не като човек от едно отминало столетие, а като наш съвременник. Не преувеличавам нищо. Който е прочел книгата, вижда, че възмущенията на Бодлер са и наши. Артюр Рембо с основание нарича Бодлер не само „цар на поетите, истински бог“, но и „първият ясновидец“. Нека да не схващаме последното в буквалния му смисъл. Бодлер не е бил врачка, нито самозван пророк, но като истински поет, с неспокойно съзнание и напрегнати сетива, ангажиран с проблемите на живота и човешката участ, действително

е прозрял това, което стана особено актуално в нашия век. Аврамов подробно се спира на схващанията и възгледите на Бодлер. Чрез многобройни примери той показва, че френският поет, изпитал на собствената си гръб ударите на една все още просперираща цивилизация, предугажда последствията от нейната бездуховност и нечовечност. Тогава все още в зародиш, през нашия век те се превърнаха в злокобна сила. Да вземем отчуждението. Авторът на „Шарл Бодлер“ цитира диалога, с който започват „Малки поеми в проза“. Написаното го подтиква към следния извод: „Това е тоталното отчуждение на абсурдния човек, когото двадесетият век изуми, ще преоткрие всред същипните на две световни войни и сред разсвещавания се дим на толкова много илюзии — хуманитарни, нравствени, политически, технократически — поетическия прототип на Йозеф К. на Кафка, Мърсо-чужденец на Камю, Антоан Роканте на Сартр... И както при тях, и тук осъзнаването на абсурда поставя страдания въпрос: има ли смисъл да се живее и не ли по-достойно да бъде напуснат доброволно този свят? — Вечният проблем за самоубийството, „основният проблем на философията“ — както ще го назове в наше време Камю“ (с. 363). Д. Аврамов споменава, че Бодлер е замислял и подготвял книга за Белгия. Запознат и с подробните бележки на поета, който не е успял да реализира замисъла си, той казва: „Ала въпреки увлеченията неговата тревога за бъдещето на човечеството, страхът му от фетишизирането на материалните сили, на техническия прогрес, пренесени от днешно гледище, съдържат дълбоки пророчески прозрения“ (с. 235). Аврамов се позовава и на фрагмент от дневника на Бодлер. Ето ги първите няколко изречения: „Машинното производство така ще ни американизира, прогресът в такава степен ще атрофира у нас всяка духовност, че никаква кървава, светотатствена, противостоителна утопия не ще може да се сравни с резултатите, които ще последват (...). Ала не чрез политически институции ще се прояви всеобщата разруха или всеобщият прогрес, а чрез падението на духа. Нужно ли е да казвам, че малкото, което ще остане от политиката, ще се мятат мъчително в обятията на повсеместната скотщина и управниците ще бъдат принудени, за да се задържат на власт и да създадат привиден ред, да прибегнат до средства, от които ще настръхне човечкът, макар и толкова загубяват?“ (с. 235).

Непосредствен свидетел на едно драматично време, когато монархията е свадена, за да бъде по-късно възстановена от „малкия Наполеон“, угнетен от морала и законите на безкрупнута буржоазия, с толкова сарказъм изобличена от любимица му Балзак; нещо повече, стигнал до невъзможността да живее в един презиран от него свят, Шарл Бодлер е имал единственото и при това несигурно убежище в своето изкуство, в часовете, когато е писал дневника си. В плен на безброй стра-

дания, той не загубва способността си да пише както никой друг по онова време, да мисли и чувствуват, да предсеща. Човек му вярва, не защото винаги е бил прав, а защото неизменно е бил искрен, проникновен, търсещ, безпощадно възискателен към себе си и към другите. И Аврамов го представя точно такъв, защото такава е истината. Но да не избързваме. Авторът ще стигне до нея, започвайки с най-ранните години на Бодлер, когато се начева драмата. Самейната среда, училището, постепенното съзряване, първите прояви на конфликтното у поета, който не търпи лицемерието и притворството, пошлото, бездушното, ерзащото — всичко това е предмет на обстоен анализ в началните страници. С психологическа проникателност, с усет за видимото и невидимото, които постепенно оформят характера на Бодлер, Д. Аврамов представя все нови и нови шрихи от портрета на своя „герой“. Както навсякъде в книгата, и тук авторът разкрива способността си да чете между редовете на запазените писма, да отсява значителното от маловажното, да прави не произволни предположения, а констатации, които звучат убедително. Цялата първа глава се чете с неспокойствие. Аврамов, без да бъде остоятелствен, но със завидното си умение да изтъкне амбивалентното значение на всеки факт от живота на поета, както и с умения си да пише експресивно, пресътворява драматизма на онези ранни години. Читателят е подготвен за това, което предстои на Бодлер. Аврамов ни казва достатъчно много, за да преценим обективно по-сетнешното поведение на поета и де се ориентираме в противоречивостта на неговите мисли и чувства.

Особено е значението на втората глава, озаглавена „Духовен денди“. Тук са разкрити онези „задължителни принципи“, които поетът си налага по своя воля, за да се осъществи най-пълноценно. Д. Аврамов пише: „Целта е „да се открий от другите“ и да изтъкне „аристократичното превъзходство на духа си“. Но срещу кого? Кои са тези „други“, тъй обсебвали неговото внимание, че диктуват поведението му посредством реакцията на контраста? Нека ги кажем: съдържаността, абсолютната простота, мърката и равновесието са нужни, за да се разграничи от романтиците с тихата ексцентрична, ефектна разпуснатост в облеклото, а оригиналната елегантност и стилна изисканост — да се противопостави на еснафите, филистерите на презряната от него буржоазия, с техния вкус към конфекцията, към стандартната мода“ (с. 70). Както ще видим по-нататък, животът ще попречи на Бодлер да следва непрекъснато принципите на това поведение, на тези самопредстави за творца-денди, който работи единствено за собствено удоволствие. Но до последния си час поетът остава верен на стремежа си да не бъде като другите. Това, което е ненавиждал в началото на своя житейски и творчески път, неистово

ще мрази и по-късно, независимо че се е простил с толкова илюзии, с толкова надежди. Целият му живот ще бъде иконоборчески, предизвикан. Още приживе името на Бодлер ще стане синоним на всичко неконвенционално. Дендизмът на поета е форма на пръсването му бунтарство. В една друга глава Аврамов разкрива и поведението на Бодлер по време на революцията, ние ще видим поета на барикадите, а после и като революционер-журналист и публицист. Разочарование, пессимизъм и дори отчаяние ще последват кратките епизоди на участието му в борбата, но колкото и обезверен да бъде Бодлер, той, както вече споменах, ще остане верен на омерзата си. Тя ще изпълни стиховете му, ще стане причина и за появата на мрачните му предвиждания относно бъдещето. И тя ще бъде неговата постоянна връзка с живота, каквато е за него и страданието.

Не подценявам значението на нито една глава, защото те са еднакво необходими и равностойни по своето внушение. Всяка от тях е подстъп към изграждането на един труден образ. И все пак трябва да изтъкна специално главата, наречена „Homo duplex“. Авторът проследява всички форми на раздвоението при Бодлер. Все така проникателно и убедително звучи и тълкуването му на онези мълчаливи състояния, съпътстващи поета до самия му край. От една страна, копнеж по самотата, от друга — силният страх от нея. Непрекъснатият порив да съхраниш своята индивидуалност, да бъдеш отделно от другите и желанието да се слееш с тълпата, с множеството. Но не само това. Аврамов казва: „Върху какво не е сложил печата на своята „раздвоеност“? — Едновременно хвали и хули буржоазията, обича и ругае народа, участва в революцията и я осмива, гледа Наполеон III, а търси да си обясни „привиденциалността“ на неговото тиранично властване, утвърждава „чистото изкуство“, свободно от намесата на морала, а с цялото си творчество отхвърля тази стерилна фикция, подиграва се на романтиците, а сам е закоравял романтик...“ (с. 118). Къде са корените на това раздвоение? Отговорът е разпръснат в цялата книга. Но Д. Аврамов нямаше да стигне до него, ако беше изменил на подхода си да проектира Бодлеровата личност на фона на епохата. Ако не беше проумял същината на сложните зависимости между поета и неумолимите императиви на времето. Ако не беше използвал по най-подходящия начин предметството на дистанцията спрямо случилото се. И най-сетне, ако самият Бодлер не му беше толкова скъп. Тъкмо книгата на Аврамов ни доказва, че винаги очите на любовта са слепи.

Въпреки че притежава елементи на биографичното, трудът не е биография. И все пак „Шарл Бодлер“ запознава читателя с безчет подробности от живота на поета. Те са функционално подчинени на авторския замисъл, свързани са с концептуалното в книгата,

помагат на Аврамов да изведе по-непосредствено своите идейни внушения. Сътвореното от поета служи като спомагателен материал, то е допълнителна илюстрация, обогатяваща представите ни за неговата личност. Въпреки това, позоваващ се неведнъж на създаденото от Бодлер, Аврамов ни поднася прочит, който ще ни помогне да усетим по-силно значимостта на Бодлеровото художествено и критическо наследство. В заключителните страници на книгата си той прави оценка на Бодлеровата художествена критика, изтъквайки нейното огромно значение, това, че тя си остава и днес с непреходна стойност. Знае се, че Аврамов е написал обемно изследване за критиката на Бодлер. Прибавено като самостоятелна глава към едно повторно издание на книгата, то ще я направи още по-ценна. Но аз исках да изтъкна особеното в този труд, онова, за което споменах още в началото. Книгата е много повече от творчески портрет, поне от това, което сме свикнали да ни предлагат. Тя наистина е не само книга за Бодлер, а изобщо за мълчаливата и величава мисия на големия поет, респективно на изкуството, обречено да служи на хората. Този труд ни дава не само познания, но и уроци по морал, защото какво е животът на Бодлер, ако не и нравственост? Разбира се, че тази нравственост невината се побира в ограничените представи на филистера, на проспериращото благоразумие. Но тя има какво да ни даде, както ни дават много и мълчаливите противоречия на Бодлер, неразрешени от него, но поставящи толкова въпроси и към нас.

Много са легендите за Шарл Бодлер, много от тях не почитват на истината. В тази книга се говори и за едните, и за другите, за да прозвучи в крайна сметка акордът на големата истина за личността на поета. Аврамов не я натрапва самоуверено, от последна инстанция. Той ни среща със своята представа. Но когато една представа е аргументирана с богат документален материал, когато е защитена от вещ анализ и когато неусетно я приемаме като своя, тя принадлежи вече не само на един човек.

С появата на „Шарл Бодлер“, едно изследване, което не може да напише всеки, ние действително можем да се гордеем.

Божидар Кунчев

„УВЛЕЧЕНИЯ. ЕТЮДИ И ПОРТРЕТИ“ ОТ
МИНКО БЕНЧЕВ. С., БП, 1984. 190 с.

Могат ли уважаващите се литературни критици да робуват на увлеченията си? — ще възкликне някой от „тесните ерудити“ (както ги нарича Минко Бенчев) с я ярост ще запрати по тънката книжка „заплашително размаханата тояга на курсива“, за да смаже с един замах вълностите на слога и най-вече

на въображението, тъй характерни за тях „увлечения“. Пък аз, да си призная, зачех тази книга една вечер, след като дълго бях търсил увлекателно четиво за преди сън, зачех я за неохотата на стомашно болния, който вместо с печено прасенце трябва да се задоволи с парче сухар и чай без захар. Но... още първите страници бяха достатъчни, за да разбера, че това ще е най-интересният ми разговор с Минко Бенчев, иначе мълчалив, един вид свенлив събеседник, който обаче познава отлично механизма на разказването. Отвори ли уста, няма къде да идеш — трябва да го слушаш, защото разказите му са винаги като снимани със скрита камера филми, в които си има всичко: и човешката усмивка, и светлата печал, и една чисто възрожденска сентенциозност, която никога не звучи досадно. Такъв е той и в книгата си — в критическата си книга: още едно доказателство за смесението на жанровете в съвременния литературен свят и преди всичко, за огромната необходимост да се намирят хора, които и по такъв начин да говорят за писателите: без вдъхващи ужас систематизации, без терминологично озлобление и в същото време — с дълбоко разбиране за съкровения характер на изкуството, за неповторимостта на всяка творческа личност, за дълбокия смисъл на хуманното послание, вложено в тайнството на мерената реч. Някъде в книгата Бенчев споделя сякаш мимоходом: неговата лелеяна цел е „да се установи контакт“. Подхвърля думата и без дълбокомислени обяснения отминава, като ни оставя сами да се досетим за какво става дума. Хитро, нали? Но тъй или иначе, контактът с нас вече е установен, и то не само чрез често повтарящите се (леко иронични) „уважаеми“ или „любезни читатели“, а преди всичко, като намира идеалното „поле за контакт“ (убеден съм, че със сладкодумието си би могъл да привлече вниманието и на извънземните цивилизации!), като поставя разговора за поезията и поетите в една позната за широк кръг читатели обстановка. С други думи Минко Бенчев още в първите редове на книгата ни се разкрива като лудав и проникновен наблюдател (да си призная, отсега нататък повече ще внимавам, когато седя на чашка кафе с него). Той изглежда откриватия си за жреците на поетичното изкуство не само от книгите им (макар че му вярвам, като споделя как четех по пет-шест пъти харесалата му стихосбирка), но и от прекия контакт с тях. За разлика от ловците на литературни клюки, критикът търси в обшуването трудно доловимия аромат на духовната неповторимост и щом го открие, не отлита в облаците на „идеалната мечта“, а се опитва да го занесе върху сложнорелефната карта на съвременния живот. Така достигаме до механизма на осъществяването на един не тъй често срещаш се „контакт“: писател — критик — читател (като тях категории диалектически се преливат и динамично сменят местата си в зависимост от гледната точка).

Така простическият, увличащ разказ, в който лирическите и иронически отклонения са не отклонение от правилото, а правило, неусетно се насища със семиотични значения: разхвърляните тук и там намеси се наслагват лайдмотивно и придобиват за внимателното ухо знаков характер. Колонията от знаци престава да се възприема като невинни „увлечения“, а се превръща в координатна система на съвременната българска литературна реалност. Възможно ли е това, когато критикът е нахвърлял с моцартовска лекота само единадесет портрета? Оказа се, че да — шом е будно чувството за историческа приемственост, шом явленията се разглеждат в тяхната диалектическа връзка, шом асоциативно мислене успява да превърне конкретността в обобщение. Портретите наистина са само единадесет, но във всеки от тях присъства националната поетическа традиция. Представените творци се оглеждат не в собствения си огледален образ, а в галерията на безсмъртните — Ботев, Вазов, Славейков, Вапцаров. За критическият свят на Минко Бенчев уравниловката е недостъпна, тук действуват законите на приемствеността и наворотството, на единството на многообразието и на антиконюнктурната йерархичност. Когато вижда несвършенства в поетическата структура, критикът ги споменава не с откъснати усмивка на олимпиец, а търси сянката им в неспазването на диалектическите закони, в нарушаването на социалната, философска и естетическа достоверност.

А живата му мисъл е насочена и отвъд poetичното, отвъд „другата реалност“ — в необятните простори на съвременния свят, така че чувствителното му перо винаги намира тънките нишки, които свързват стиха с ритъма на времето, с пулса на ненарушаваното триединство минало—настояще—бъдеще. И затова зад привидно леговата интонация, зад елегантната ирония, зад уж прокрадналата се „пикантерия“ от литературния бит винаги откриваме дълбокия подтекст на родения морализатор (във възрожденския смисъл на тази дума), убеден в активната положителна роля на истинския поет за революционната промяна на света. Минко Бенчев страстно доказва, че всеки скроуен поетичен глас, който приема за свое верую светлата хуманистична надежда, може да бъде достоен за такава мисия, че няма тиха и гръмка поезия, а има само таланти и „поклонници“, че невинаги „дръзкият“ вик е знак за гражданска доблест, защото верността към идеята се доказва и в привидната сивота на житейския делин. Когато прочетем книгата, скромното заглавие „Увлечения“ вече ни е разкрило истинския си смисъл: защото Бенчев защитава своите увлечения страстно и ни въвлича в полемичната стихия на пристрастията си. Зад всяко споменато име с мъжествена борбеност стои вече зрелият критик, който защитава своите житейски и естетически възгледи, своята изстрадана представа за лите-

ратурните ценности. Можем да му вярваме, шом усетим, че „доковането до поета“ Александър Геров е поклон пред „неспокойното съзнание“ на поетичното поколение, което опази хуманитарните идеали от „нашествието на културните варвари, дипломатията на танковите вериги и месерингите“. Можем да му вярваме, когато защитава „приждането на болка“ и „зрънцето на високия духовен порив“ в поезията на Николай Кънчев от „догматично устроите умове и безкрилите духом“. Навлезли веднаж в истинската проблематика на книгата, ние свободно се движим из територията на отлично познатата на Бенчев „република на поетите“, следваме го в това пътешествие сред поколенията (взаимно привличащи се и отблъскващи се). Научаваме се да не приемаме на „честна дума“ всяка стихотворна декларация, а да търсим в йероглифа на стиха свидетелството за гражданска доблест, за провеждане на „контакт“. В портрета на Калин Донков четем следното: „И понеже той — човекът — е „неизбежен“ във виждането на поета и понеже никакво усилие не ще има смисъл и цена, ако застраява душата му, ако не се бори срещу нейната дрямка и странна готовност да бъде престелявана от прагматизма, от приятния вкус на духовните заместители — то задачата на поета е: като пише „с огънчето на душата“ — да изведе човека от неговата анонимност, изгубеност и безликост в Големия град, да го отдели от „масата“ и установи самоличността му.“ Разбира се, и тая формулировка е дадена без курсив, защото Бенчев не е привърженик на истините от последната инстанция, на застиналите канони. Той вярва в развитието, във вечната изменчивост на „човекознанието“, което дължи извъредно много на онези развълнувани и честни пера, движещи се по белия лист „от позициите на комунистическата партийност и на един оптимизъм с висока цена, защото непрекъснато е проверяван и изстрадан“.

От казаното дотук читателят може да отане с представата, че критикът използва отделните имена, само за да представи поубедително собственото си творческо верую. Ако е така, няма нищо по-невярно от подобни твърдения. Не само защото главното действащо лице в книгата, а и в многобройните статии на Бенчев, за които винаги се говори месеци след появата им, винаги е самият поет, който чрез стиховете си е предизвикал „контакта“, но и защото самата критическа мисъл на автора по своята същност е образна: внушенията ни се налагат чрез детайлно познаване на конкретния поетически мир. Прочетете портретите на Екатерина Йосифова, Калина Ковачева и Миряна Башева и ще откриете в тях занимателна сюжетност, драматична конфликтност, характерна за серийната проза, но всичко почива върху абсолютния автентизъм във възпроизвеждането на лъкатушния им творчески път. Ако не искате да се задълбочавате, поне ще запомните

своеобразието на всяка една от тях и винаги отсега нататък, когато четете стиховете им, ще си спомняте един или друг шрих от великолепните им критически портрети. Но преодолее ли умствената леност, навлезете ли в по-висшите сфери на контакта, ще откриете значимите исторически паралели, ще се натъкнете на дълбоки социални съпоставки, или с други думи, по частта от цялото ще съумееете да възпроизведете богата картина на съвременната българска социалистическа поезия в многообемните й взаимовръзки с живота. Едва тогава ви съветвам да прочетете есето за „слънчевото дете на поезията“ Пета Дубарова: защото това не е обикновен критически портрет, а своеобразен философски размисъл за отговорността на твореца, за зрелостта на таланта, за изстраждането на щастливото озарение: „Тъкмо това отричане на компромисните решения определя високата стойност и чистия блясък на тая поезия,

говори ни за пълно единение на жизнената и творческа позиция.“

Минко Бенчев не крие вярата си в „непо-кварения ум, непохабените сетива и светлия взор на юношата“: „Душата му, още неза-сегната от мръсната пяна на съображенията и сметките, е жадна за рицарство в името на високия комунистически идеал и красотата.“ Затова в магията на поетичното критикът винаги търси свежестта на юношеското въз-приятие и неговите „увлечения“ се проявяват там, където долови безсмъртния юношески дух в поетическите изповеди на зрелия творец. Привличат го и го въодушевяват „извисява-нето на поетичното у човека, мой съвремен-ник, и истински човешкото у поета“. Това са неговите условия за осъществяването на кон-такт, а те без съмнение се покриват с мисли-те и надеждите на съвременните читатели, които се стремят да живеят „по законите на красотата“.

Георги Цанков

SOMMAIRE

Cent ans de la mort de Victor Hugo

Ludmila Stéfanova — Victor Hugo — l'homme et le poète	3
Guéorgui Dimov — Victor Hugo et la Bulgarie	9
Jean Gaudon (Paris) — „Les Misérables“ comme un poème	17

Troisième assemblée des enfants le „Drapeau de la paix“

Margarita Slavova — Le personnage et la composition dans la prose narrative pour enfants et adolescents	23
Catherina Ilintcheva — Certains traits particuliers de la jeune poésie pour enfants	41
Dora Koleva — La poésie, ce combat infatigable pour l'homme (Guéorgui Giagarov sexagénaire)	47
Nikolaï Arétov — Un voyage insolite dans le monde du roman (à propos du „Secret“ de Bogomil Raïnov)	61
Guéorgui Bachikianov — De l'importance historico-littéraire d'un article dans la revue „Zora“ (1885) et de son auteur	69
Zoya Andonova — Au sujet de la question de la psychologie de l'œuvre littéraire	89
Anghel Anghélov — La stylistique psychologique de Léo Schpitzer	97

Problèmes de la traduction artistique

Mikhaïl Nédeltchev — Formes sociales de la conscience de soi dans l'œuvre de traduire — 1984 (La situation et les problèmes de la théorie, l'histoire et la critique de la traduction de la littérature traduite)	113
---	-----

Communications scientifiques

Ivanka Thomova-Manova — La bibliothèque de Nikolaï Liliev	127
Lotos Boradgieva — Svetoslav Minkov et le monde féérique de Schéhérasade	134
Ludmila Malinova — Le thème de la guerre dans la poésie des femmes-poètes de la fin des années trente et du début des années quarante	143
Nikolaï Parchev — Le premier essai critique sur l'œuvre d'Angel Karaliitchev dans les journaux	155

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de la République Démocratique allemande, de la République Fédérale allemande, du Mexique et de la Colombie	157
--	-----

Revue

Katia Mitova — „Teorie badan literackich“, par Zofia Mitosek, „Klerunki w badaniach literackich“, par Stefania Skwarczynska	166
Bojidar Kountchev — „Charles Baudelaire“ par Dimitre Avramov	171
Guéorgui Tzankov — „Entraînements. Etudes et portraits“ par Minko Bentchev	174

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА
ВСИЧКИ РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ ЕДИНСТВЕНО 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 Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *З. Тодорова*

Дадена за набор на 30. V. 1985 г.

Подписана за печат на 12. VIII. 1985 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 11

Издателски коли 14,26

Тираж 1700

Изд. индекс 10310

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 328