

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1986·6



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXX . КН. 6. 1986

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев—XIII конгрес и духовният напредък	3

Илия Конев—Европеизирането като проблем на сравнителното литературознание и об- ществознание	8
Иван Спасов—Целебен извор раната измива (Поезията на Бленика)	28
Кристина Патрашкова—Културният мит в драматургията на Йордан Радичков	45
Лиляна Кирова—Историческите романо-хроникни на Иво Андрич (Художникът и бал- канският кръстопът)	54
Йонка Кръстева—Американският роман на протеста на Втората световна война. В тър- сене на главен герой	67
<i>Профили</i>	
Георги Цанков—Ефрем Каранфилов	87
<i>Научни съобщения</i>	
Петър Велчев—Димитър Благоев, списание „Ново време“ и студентският протест от април 1900 г. (Две неизвестни писма на Дядото)	96
Димитрина Михайлова—Произведенията на Пенчо Славейков в руския и съвет- ския културен живот	101
Иванка Васева—Руският превод на поемата „Септември“ през очите на българина	114
<i>Из световната естетическа мисъл</i>	
Албер Камю—Нобелова реч	125
Морето отблизо (Корабен дневник)	127
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от ГДР, ФРГ и Франция	131
<i>Преглед</i>	
Йордан Каменов—„Художествената литература и работническата класа“ от Иван Руж	135
Красен Тенев—С патоса на критическата преоценка („Г. П. Стаматов. За някои страни от поезията на разказа“ от Румяна Йовева)	137
Стефан Стоев—Критик с позиция („Поезия и позиция“ от Николай Петев)	138

Пантелей Зарев—XIII съезд и духовный прогресс

***	3
Илия Конев—Европеизация как проблема сравнительного литературоведения и об- ществоведения	8
Иван Спасов—Целебный источник рану омывает (Поэзия Бленки)	28
Кристина Патрашкова—Культурный миф в драматургии Йордана Радичкова	45
Лилия Кирова—Исторические романовые хроники Иво Андрича (Художник и бал- канский перекресток)	54
Йонка Крыстева—Американский роман протеста и вторая мировая война. В поисках главного героя	67

Профилы

Георгий Цанков—Ефрем Каранфилов	87
---------------------------------	----

Научные сообщения

Петр Велчев—Димитр Благоев, журнал „Новое время“ и студенческий протест в апреле 1900 года (Два неизвестных письма Благоева-Деда)	96
Димитрина Михайлова—Произведения Пенчо Славейков в русской и советской культурной жизни	101
Иванка Васева—Русский перевод поэмы „Сентябрь“ глазами болгарина	114

Из мировой эстетической мысли

Альбер Камю—Нобелевская речь	125
Море вблизи (Корабельный дневник)	127

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР, ФРГ и Франции	131
---	-----

Обзор

Йордан Каменов—„Художественная литература и рабочий класс“ Ивана Ружа	135
Красен Тенев—С пафосом критической переоценки („Г. П. Стаматов. О некоторых странах поэтики рассказа“ Румяны Йовевой)	137
Стефан Стоев—Критик с позицией („Поэзия и позиция“ Николая Петева	138

Редакционен комитет:

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

ХІІІ КОНГРЕС И ДУХОВНИЯТ НАПРЕДЪК

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

В богатата история на Българската комунистическа партия току-що протеклият ХІІІ конгрес ще заема свое особено място. При всеки конгрес на партията се е откроявало перспективното *историческо мислене*, което съдържа в себе си и анализа на съвременността, и погледа към бъдещето. Това мислене е било всякога вътрешна необходимост за нашата партия. И то неслучайно. Определя се от нейната революционност, от научния характер на нейната теория, от порива напред. Но ХІІІ конгрес извърши и необходимото за момента осъзнаване на близката перспектива, и едно епохално, научно обосновано насочване към бъдещето, бих казал, към следващия век и на страната, и на човечеството. Такова е значението на историческата, на свръхисторическата теоретическа постановка за сливането на социализма с научно-техническата революция, за прехода от досегашното състояние на развиващото се икономически, социално и културно социалистическо общество към една явно по-висша степен, когато отделният човек и колективът (нацията) ще овладеят нови, още по-могъщи сили за напредък. Така днес комунистите стоят безстрашно пред утрешния ден, упътени от конгреса към големите бъдещи възможности.

Другата отличителна черта на този важен със замаха си конгрес бе неговата *критическа аналитичност*. Имаше нещо ново в неговата работа като животворно проявление на колективната критическа мисъл на делегатите, дошли и от работническата среда в града и на село, и от средите на научната и художественотворческата интелигенция. Критиката и осъзнаването на слабостите е важно условие за напредък. Тя създава предпоставки за истинско, за реално виждане на явленията, тя обогатява историческото съзнание, създава всеобща отговорност за близките и за по-далечните национални съдбини. Критицизмът и перспективата създават изобщо чувството за историчност. И затова тъкмо бихме могли с основание да кажем: конгресът ни насочи напред и с теорията, и с практическото виждане на реалността. За всичко това имаше подготовка, имаше минало.

Ще изминат години, десетилетия, страната ни, все така млада, жизнена и изпълнена с неизчерпаеми сили, ще прави нови, големи крачки напред в устремното си развитие към светлото бъдеще. На миналото и на бъдещето нашите потомци ще гледат с по-точни, с по-съвършени критерии. Но ние сме уверени, че историята, този висш съдник и на събитията, и на делата, ще отреди достойно място за идните поколения и на Априлския пленум от 1956 г., и на априлската програма, възплътила в себе си ума и волята на една революционна партия, после на борческите идеи и начинания на следващите конгреси и пленуми до върховата изява на сегашния ни ХІІІ конгрес. Един наистина свръхисторически конгрес. Наред с всичко друго той е и една манифестация и на живата връзка, която съществува в политическия, в духовния, в общонационалния ни живот между партийни задачи и обществените науки, връзка дълбока и многостранна. Трудно е да говорим за Февруарската про-

грама от 1985 г. като програма за научно-техническата революция, да говорим за по-нататъшното и творческо конкретизиране и доразработване за практическо осъществяване с решенията на Януарския пленум от 1986 г., за тезисите на ЦК на БКП за XIII конгрес, за казаното във „Встъпителното слово“ на др. Тодор Живков пред конгреса, без да погледнем към делото и на обществените науки. Без научно-изследователската работа, извършена от тях по въпросите на общественото ни развитие, и без изследванията им, които вплъщават единството между култура, наука и образование, не бихме имали представа за състоянието, в което се намира народът ни, и за историческия ефект на конгреса.

Както и да не сме доволни от учените в областта на обществознанието и да се отнасяме критически към някои техни трудове, следва да кажем, че свято, възвишено и благородно е било в последните години призванието им да отдават ум, талант и воля на голямата задача за усъвършенствуването на социалистическото общество. Главно направление на техните научни изследвания са били и си остават проблемите на това общество. Тая насока на научна дейност включва сложни и комплексни въпроси, които обхващат основните закономерности на икономическите, социалните, правно-политическите, етико-психологическите, историко-културните и личностните процеси при изграждането на социализма, и то при условията, създавани от всеобхватния днес научно-технически прогрес. Или, казано малко по-точно, става дума за напътване на съвременното съзнание на личността, за поглед и към социалните отношения, и към човека, към индивида. Минало е вече времето на борба само за общ мироглед, за борба срещу анархията във възгледите. Идва времето на нови конкретно-принципни и съвременни идеали, на ново национално-историческо самоосъзнаване, извършвано и чрез обществените науки. И то при условията на научно-техническия напредък с всички негови духовни последици. При тези условия се формират вече душевността и интелектът на труженика на социализма като нова личност, както и като нов тип на живот. Постигнатите вече резултати и запланиваните нови съвременни изследвания от философските, социологическите, психологическите, правните, литературните и изкуствоведските науки убедително доказват, че е заложен фундаментът за доизграждане на *комплексната теория на зрелия социализъм* и на неговата духовно-културна практика. Това ще намира израз още и още по-нататък в нови трудове за социализма, за народопсихологическата характеристика на народа ни, за правата и задълженията на труженика на социализма, за разширяването на социалистическата демокрация, за икономическия ръст и духовните перспективи на НРБ в разностранните области на живота. Обществознанието ще изследва трудните проблеми от национално значение, които разкриват икономическите механизми за развитието на НРБ, както и цялата материално-духовна дейност в страната.

Бих желал да се спра конкретно на една само голяма идея на др. Живков. Става дума за такава важна и сложна духовна дейност като интеграцията на науката, културата и образованието. Тази интеграция съществува в някаква степен спонтанно в обществото. Няма фундаментално откритие в науката, което да не се отразява и на културата, и на образованието, да не обогатява тяхното съдържание. И няма напредък в различните области на културата и на образователната дейност, който да не е упражнил влияние и като реалност, и като призивна сила върху текущото състояние на науката. Цялото това интегриране съществува в някаква степен. Сега става дума за дълбокото осъзнаване на процесите, и то именно при условията на научно-техническия прогрес и на духовния възход на нашия народ. Касае се за долавяне на закономерност, която в някои отношения отличава социалистическото общество. Става дума още за преодоляването на стихийността на тези сложни и богати процеси, за доосъзнаването на факта, че то, интегрирането, има една голяма задача: хармоничното и многостранно развиване на личността в нашето общество. Това тъкмо е стратегията на цялостните, на многостранните процеси на интеграционната дейност.

Нека видим какво означава това по-конкретно като принцип на духовния ни живот: на нашето общество, на нашето съвременно духовно битие е нужен сложен синтез на научно знание и на духовна дейност при осъзнаването на културните завоевания на миналото и при радостите ни, извисявания от сега създаваните културни ценности с цялостната ни образователна система — и в училището, и извън него. В това общонационално дело, което също извира от вярата ни в напредъка, и специално в духовния напредък, се очакват важните приноси и на обществените науки. И от тях зависи качеството на цялостната тази дейност: овладяването и насочването на творческите сили на обществото, нарастването изобщо на идейно-духовното въздействие в него. Това важи освен за философските, социологическите и т. н. науки, но и за хуманитарни науки като история, история на литературата и изкуството, естетика, както и за дейности като литературната и художествената критика. Те следва да застанат срещу посредственото, срещу смътното и неопределеното с уж духовните си стойности. Следва да изискват жизнена намеса на твореца в духовния живот на народа и на обществото. Да подкрепят реално духовно обновителната сила и на изкуството, и на науката и културата. Да допринасят при едно или друго разрешаване на големите въпроси на живота и чрез проявата на стойностното в нравствената природа на твореца.

Научно-техническият прогрес е вече една обновена възможност да достигнем до тайните на природата, до дълбоките и скритите връзки в нея. Той е една нова възможност за анализ и на обществото, за творческа духовна перспектива, както и за нов, за съвременен „месиански“ поглед напред. Това има своето значение не само за материално-икономическия, а и за духовно-историческия живот на човека в обществото, за неговото ново самооткриване и ново саморазкриване. Така стигаме до една фаза на развитие, която е започнала вече и продължава. И не са основателни страховете, че ще се „технизирате“, че ще забравим за човешкото у нас, че ще изгоним изкуството и традицията и ще достигнем до някаква нова съвременна безисторичност, доколкото техниката ще нараства, а духовният живот „ще замира“, както да речем в религиозните епохи, през средновековието, когато други сили потиснаха човека и човешкото. При социализма това потискане от „другото“ е невъзможно, защото той решително поставя въпросите за практиката и на „двамата прогреса“: научно-техническия и морално-духовния, художествено-историческия. Защото се осъзнава развиването при социализма на личността на човека, осъществявано и чрез математическа, техническа и природна наука, и чрез духовно-културното, художествено-моралното извисяване.

В този смисъл осъзнаването на интеграционните процеси на наука, култура и образование е от голямо значение за по-нататъшното развиване на духовния възход на нашата нация, и тъкмо по време и паралелно с научно-техническата революция. Всяко подценяване на духовно-творческата дейност през този период ще даде неизбежно отрицателни последствия за цялостния живот на обществото и за неговото по-нататъшно обогатяване и усъвършенствуване. В съвременния мироглед на човека и особено на твореца влизат много съставки: и научни знания (или поне познания), и битово-морални стойности от живота, и художествено-исторически традиции, и съвременни художествени схващания и съзercания. Но много наивно и даже примитивно би било да се мисли, че съвременният писател става „учен“, че той е подвластен на природно-математическите и техническите страни на знанието, както това и да изглежда така в научнофантастичната литература. За писателя е съществен и неотвратим един проблем: проблемът за участието на човека, за участието на обществото. И още — проблемът за нашата *българска участ*: и сега, и в следващия, в идващия век. Касае се, разбира се, за човека при едно общество на справедливост, на дирена и намирана правда, на етико-естетически стойности, които стават вече сами традиция на социалистическата цивилизация. Всичко това е с правата на още неказана дума и за характера, и за същината на

тази сегашна и бъдеща социалистическа цивилизация, в която са равноправно свързани помежду си науката и изкуството, изкуството и науката.

Ето защо възниква необходимостта да се разработят теоретически и самите въпроси за интегрирането на наука, култура, образование. С практическото си участие в това обширно дело и със своите изследвания от областта на икономиката, на управлението и на социалните отношения до областта на историческото и културното ни наследство, обществознанието ще изпълни своето задължение и ще управи своето важно идеологическо въздействие. И то в разни и сложни области: и при отстояването на социализма, и при защитата на нашата справедлива народностна кауза. Чрез него, чрез съвременното и утрешното обществознание ще изкристализират и особеното значение на интернационалното ни поведение, и смисълът, и достойнствата на нашата национална индивидуалност, изразила се в литературата, в изкуството, в културата, пък и в науката. В това е големият, социално неизмерим с количествени показатели смисъл и ефект на цялостната дейност на обществознанието сега. Характерна черта на неговите изследвания и върху миналото, и върху днешните ни дела е осъзнаването на нуждата и от богати, конкретни, „емпирически“ разработки, и от преход към синтетични, към обобщаващи трудове за морално-духовните и естетическите ценности, създавани от гения и от творчеството на народа ни през неговото вековно съществуване.

Ние трябва да проникнем в дълбочината на промяната, която се извършва в нашето съвременно народностно съзнание. Трябва да разберем формите, които действуват и целите, които се осъществяват чрез различните вече програми на духовния ни живот: и мирогледни, и конкретно-естетически. В период сме, когато сами създаваме категориите на новото, поемаме отговорност за тях, когато ги поддържаме и всаждаме в кръгозорите на интелекта, в духа на съвременната личност. Преображението, както се вижда, е цялостно, щом то започва от училищата, от висшите учебни заведения, от образованието и възпитанието на народа. Стъпили сме на здрава почва и вървим напред с романтично въодушевление, което издига като порив и мечта цялото наше духовно съществуване. И по този отговорен път ни подтиква не само нравствено-политическите критерии, но и литературата, художествата, музиката, цялостното ни духовно-естетическо преображение. Няма вече безисторичност, няма застой.

Като говорим за задачите и за важните цели и на обществените науки и за перспективите им, трябва да имаме предвид и обстоятелството, че животът, обществото, човешкият фактор непрекъснато се развиват и изменят. Те разширяват своя терен на въздействие и поставят нови изисквания и пред тези науки. Те издигат и нови критерии вече за оценка на работата и на самите учени. Животът не стои на място, той има своя логика, която е неумолима и която не допуска научната дейност да закъснее или да бъде само пасивен регистратор на динамичните промени в обществото. Обществените науки не са някакъв декор, те са жива, реална и всекидневна практика. За това са ни необходими и оперативни, адаптивно обществознание, и жива реакция на новото в живота, бързи и ефективни решения при правилно поставяне на проблемите. В самата природа на обществените науки е заложена необходимостта те да се развиват заедно с живота, да отговарят на актуалните задачи и да предлагат тъкмо творчески решения.

Гласък за всичко това обществените науки ще получат и от решенията на XIII конгрес на Българската комунистическа партия. Помощ в тая насока ще им окажат и съвременните научно-технически открития, включително и с ролята на компютрите в образованието и в културата, както и творческото използване на основните принципи на диалектико-материалистическата методология, прилагането на класово-партийния подход. Всичко това ще помогне да се прецени критически направеното досега и критически да се включи то в по-нататъшната сложна и отговорна дейност

В своето „Встъпително слово“ др. Тодор Живков посочи конкретно целите и на научно-техническата революция, и на нашето духовно развитие. Той каза определено:

„Българският народ винаги се е славил със своето родолюбие. Но ако някога нашите деди са били патриоти на своята бедна, грабена от чужди и свои, едва свързваща двата края родина, колко по-обоснована, колко по-силна е нашата синовна обич към днешна, към социалистическа България!“

И по-нататък:

„Не ше и дума, красив е този край на земята, в който са живели нашите деди и в който сме се родили ние!“

Като всеки роден край той има право на обич и преданост. Но земята, в която не само си се родил, земята, за чиято свобода си се борил, която е просмукала твоята пот, в която си вложил всичко — ум, способности, сили, мечти и планове, — тази земя е и наша родна майка, наша свидна рожба, защото на нея минава нашият единствен живот. За всеки един от нас, за целия наш народ такава земя е социалистическата ни родина Народна република България.“

И още в заключение:

„Някога нашите врагове ни обвиняваха в недостиг на обич към България, защото от своето основаване нашата партия е класова партия — част от световния пролетариат, партия интернационалистическа. Едно обаче са клеветите, за друго говорят бесилата и разстрелите по нашия героичен път, друга истина осветяват пожарите на въстанията, ръководени от партията на комунистите. И тази истина — истината за патриотизма и интернационализма на Българската комунистическа партия — ние доказахме с делата си година след година и ден след ден през десетилетията на социалистическото строителство, за да засияе тя като могъща движеща сила на напредъка на социалистическа България.“

В тия думи на др. Живков звучи сякаш голямата историческа традиция на нашата литература, на нашата култура, на нашето национално патриотично мислене. Ние вървим напред, подхранвани и поддържани от тая традиция, за да я обновим, за да я пробудим и досъздадем с новата традиция на социализма.

Нека кажа категорично: ние вярваме в бъдещето на нашата нация, в обогатяването на нашата култура и в разширяването на ролята и значението и на нашето национално социалистическо обществознание, което включва цялостно един богат раздел: литературната теория, литературната история и литературната критика.

ЕВРОПЕИЗИРАНЕТО КАТО ПРОБЛЕМ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ И ОБЩЕСТВОЗНАНИЕ

ИЛИЯ КОНЕВ

Примамливо и в същото време ненаучно понятие, поради което употребата му в немалко публикации не спомага за изясняването на разностранните взаимоотношения и взаимодействия между националните култури, а оттук — и на развитието им през отделни периоди. В отличие от понятията *Европа*, *европейска култура*, *европейска цивилизация* или даже *европейски начин на мислене* (съответно *живот*), които стимулират всеобщото национално развитие на българския и други народи, *европеизирането* като методологически тезис подценява в голяма степен или най-малкото заобикаля ролята на родните фактори и традиции в осъществявания през отделните периоди напредък.

В този свой смисъл понятието „европеизиране“ се среща още в края на миналия век, но с по-голяма последователност като критерий за оценка на определени явления започва да се използва между двете световни войни — главно през 30-те и 40-те години. Тогава в различни страни се разискват оживено сложните въпроси за отношенията между Изтока и Запада, за възникването и развитието на онези национални култури в Югоизточна Европа, които са преминали през векове на чуждестранно робство. И тъй като изследването на съответните въпроси е изисквало различни явления да се разглеждат сравнително, и то от позициите на господстващи в миналото схващания за решаващата роля на влиянията, понятието „европеизиране“ бива утвърждавано в едни или други клонове на историографията за съответни етапи и епохи, а специално и в сравнителни проучвания. Особено важно при това е, че „опитно поле“ за изпробването и утвърждаването на самата концепция са главно Русия и новите периоди в историята на балканските култури.

През последните десетилетия същата изследователска линия се възобновява, като обхваща и други страни и райони, на първо място измененията в третия свят, чиито учени отправят сега едни от резките и добре осмислени възражения срещу произтичащи от тази концепция постановки и решения. Зачестилата употреба на споменатото понятие е свързана и с обогатените възможности на съвременното сравнително обществознание да обясни литературните общности, модели и закономерности в културно-историческите процеси, факти, насоки, явления и интегрални полета в материалната и духовната еволюция на народите. Така и се установява с все по-голяма убеденост, че наименованието не е нищо повече освен понятие за определящата роля и значение на западноевропейските влияния в различни части на света. Оттук и предпочитанието към него в проучвания на американски и западноевропейски автори, едни от които си поставят дори задачата да превърнат проблема за европеизирането в основно „тематично направление на английско-езиковите исторически изследвания“¹.

¹ Europäisierung der Erde? Studien zur Einwirkung Europas auf die außereuropäische Welt. Herausgegeben von: Grete Klingenstein, Heinrich Klingenstein, Heinrich Lutz, Gerald Stourzh. R. Oldenburg Verlag. München, 1980. Einleitung von G. Stourzh, S. 13.

Много учени придават на европеизирането универсален характер. Едни изсяняват неговите прояви и резултати в европейски и извъневропейски страни, основавайки се на примери из областта на търговията, архитектурата, изкуствата и науката, на миграциите в различни времена и посоки, на технологията на производството и начините на живот въобще. Други търсят измеренията му в исторически и географски обособени райони (само в Европа или извън нея). Трети проследяват неговото отражение в националната история на даден народ или даже в творчеството на един писател. . . . Говори се за европеизиране на народите в Азия, Африка и Югоизточна Европа, на руската култура и начините на живот в Русия през XVIII—XIX в., на българската и други национални култури. Особено характерно, даже основно за същността на самата концепция е следното твърдение: изучаваните социално-икономически преобразования, културни течения и художествени явления възникват или се разрастват било под прякото въздействие на западноевропейските страни, било по техен образец в резултат на продължително по време усвояване на свойствени за тях начини и форми на живот. Оттук и широко застъпването схващане, че най-точното терминологическо покритие на понятието „европеизиране“ е думата „позападняване“ (Verwestlichung).

За методологическата едностранчивост на тази изследователска линия свидетелствуват особено ярко произтичащи от нея изводи и оценки за обстановката в Русия през XVIII и началото на XIX в. „Младата руска държава — пише в тази връзка М. П. Алексеев, — престоена по европейски образец чрез реформите на Петър Първи и вървяща бързо напред по широкия път на укрепването на своя международен авторитет, е представлявала най-обширно и в същото време много своеобразно поле за изследване и обобщения именно от гледна точка на съблмнатата идея на Просвещението за възможностите и условията на прогреса въобще.“ И като обръща поглед назад към историята на въпроса и различните подходи за разглеждането му, той подчертава: „Грандиозният експеримент на приобщаването към европейската култура на една от „източните страни“, каквато обикновено допетровска Русия се представлява на западноевропейското съзнание, ставал толкова по-интересен за французите, колкото те по-отблизо се запознавали с особеностите на руския живот.“² И припомня за Русо, който в отличие от Волтер дори и от умерения Монтескьо, отричал напълно възможностите русите „да се цивилизоват много, защото се били цивилизовали преждевременно. Петър Първи имал гений за подражаване, но нямал истински гений, който твори и създава всичко от нищото. . . . Той видял, че народът му е варварски, но не видял, че не е съзрял за цивилизация и поискал да го цивилизова във време, когато трябвало да го възпитава само за войни.“³

Становищата на Русо, Волтер и Монтескьо присъствуват или се долавят в многовариантни обобщения от по-ново време: едни автори говорят за тотално подражаване на западни форми и липса на оригиналност от страна на Русия, други — за творческо усвояване на идеи, произведения и насоки, трети отбелязват Просвещението и европеизирането в най-близка взаимовръзка; мнозинството обаче набляга върху вътрешните фактори и предпоставки на обновяването, внасяйки по такъв начин принципни уточнения в самата теория за усвояването и влиянията. Добър пример за актуалността на едни от тези схващания е представителното многократно издание „Нов наръчник на литературната наука“: отделните му томове са посветени на Просвещението или на романтизма, реализма и други течения в европейските литератури, но направеният в тях анализ за XVIII—XIX в. изключва почти

²М. П. Алексеев, Сравнительное литературоведение. Л., 1983, с. 199, 200.

³Пак там, с. 202. Волтеровите симпатии към Русия отразява косвено и нашият виден просветител от Възраждането Иван Селимски: „Прочутият Волтер писал на руската императрица Екатерина II, че ако му позволявали силите, той би отишъл пеша в Петербург като на поклонение в някое свято място, за да целуне десницата ѝ, която написала такива свободни закони за вероизповеданието.“ (Д-р Ив. Селимски. Избрани съчинения. Съставител и редактор проф. Михаил Бъчваров. С., 1979, с. 226).

всички славянски и две трети от европейските литератури въобще. Що се отнася до руската литература, приведени са документи, факти и съображения, които, от една страна, илюстрират официално развивания тогава интерес към постиженията на Запад, а от друга, служат като основание за равноправното разглеждане на европеизирането и Просвещението. „Като движещи импулси на културното развитие в авторитарна Русия — пише Райнхард Лауер, — европеизирането и Просвещението се отразяват в решаваща степен в руската литература.“⁴

Колкото и да характеризира методологическата постановка на проблема, европеизирането на Русия е извън моята задача. Време е обаче на една особеност да се придаде по-широко значение в светлината на бегло изложените тук мнения. Познато е, че още при Петър Първи, а и след него — през периода на национално-освободителните движения в Югоизточна Европа, — дейците на Просвещението в южнославянските страни отстояват оптимистична и градивна в основата си концепция за Русия, за нейната култура, за нейната роля в Европа и специално сред поробените южнославянски народи. Тя се отличава коренно от становището на Русо и сходните с него предубеждения на други автори. В съответните публикации обаче тази концепция се разглежда само в рамките на преобразованията в отделните южнославянски страни и техните връзки с Русия (българско-руски, сръбско-руски, хърватско-руски или румънско-руски): кой, защо и какви положителни изказвания е направил за Русия, къде и по какъв точно повод те са оповестени в печата или в художествената литература, какво е реалното им въздействие в една или друга страна, върху определени социални кръгове и отделни дейци. Колкото и нужно да е, това разяснение не е нито достатъчно, нито пълно. Оптимистичното отношение на славянския Юг и по-широко — на Балканите — към Русия е важна съставна част на духовните взаимодействия между Изтока и Запада, на всеобщите интеграционни взаимоотношения, пояснява нейното възприемане като фактор на цивилизацията въобще и специално на обновяването в европейския Югоизток.

Отчасти с оглед на явленията в Русия през посочения период (на тях ще се върнем отново) и най-вече във връзка с общата постановка на въпроса за същността на европеизирането, особено важно значение имат на първо място монографията на Максимилиан Браун „Наченки на европеизиране на художествената литература на мюсюлманските славяни в Босна и Херцеговина“⁵, статията на Густав Фохлер-Хауке „Епохата на урбанизацията“⁶ и сравнителното проучване на Йозеф Матъл „Европеизирането на Югоизтока“⁷, цитираният сборник от студии „Европеизирането на земята“ и други подобни публикации. Трудът на М. Браун представя интерес главно в три посоки: характеризира по-нататъшното въвеждане на понятието „европеизиране“ в немското сравнително културознание, дава ранни теоретични определения на самото понятие, указва на очевидни сходства и съвпадения със семантичното значение на термините „влияние“, „въздействие“, „усвояване“, „приобщаване“ и пр., което само по себе си поставя под съмнение въпроса за неговата научна оправданост. Познатият славист изтъква на пример необходимостта „да се вземе под внимание въпросът дали европеизирането е могло да се осъществи чрез съзнателното влияние посредством онези пътища, които духовно водещи кръгове (в съответните страни) са определяли като целесъобразни, или пък то е протичало неизбежно по самата си природа“. Такава постановка авторът смята за „основателна с оглед на голямото значение, което европеизирането имало в световен мащаб“⁸. Извън задачата на учения е било да каже нещо повече за световните измерения на процеса, но главно в случая е,

⁴ R. Lauer. Die russische Literatur im 18. Jahrhundert. — In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. B. 13. Europäische Aufklärung. Wiesbaden, 1980, 310—395.

⁵ M. Braun. Die Anfänge der Europäisierung im Kunstschrifttum der moslimischen Slaven in Bosnien und Herzegovina. Leipzig, 1934.

⁶ G. Fochler-Hauke. Das Zeitalter der Verstädterung. — In: „Saeklum“, 1953, 370—397.

⁷ J. Matl. Die Europäisierung des Südostens. München, 1959, 218—236.

⁸ M. Braun. Цит. съч., с. 2.

че през 30-те години трудът му потвърждава тези измерения най-общо, с което и създава възможности за по-нататъшното изясняване на същия аспект.

Занимателен е и друг момент — началото на европеизирането в Босна и Херцеговина. М. Браун го свързва с края на османското владичество в тези страни: „Навлизането на австрийско-унгарските войски — пише той — приключва „ориенталския период“ на босненско-херцеговската история и означава за цялата страна, преди всичко обаче за мюсюлманското население, пълно преориентиране, което се характеризира най-вече чрез два процеса — отделяне от Ориента, политическо и културно присъединяване към Европа.“⁹ На друго място в труда си добавя, че присъединяването към Европа имало и психологическо значение, в съответствие с което и употребява термина „душевно европеизиране“ (Seelische Europäisierung)¹⁰. Навсякъде в света процесът протичал през различни етапи, обаче в Босна и Херцеговина те са два: етап на „външните форми“ до Първата световна война и периодът след нея, когато на преден план излязло „нарастващото разбиране за европейското духовно поведение и неговото духовно усвояване...“¹¹ Започналото тогава „душевно европеизиране“ следвало необратимо своя ход, в резултат на което Западът „покорява не само външните форми на живота, но също и психиката на подложения (разр. моя — Ил. К.) на европеизиране народ“¹². И тук авторът отбелязва една съществена за неговото виждане особеност: отсега нататък „европеизирането ще бъде — така парадоксално звучи това — винаги несъзнателно, винаги инстинктивно и поради това неудържимо“¹³. Във връзка с двата процеса (отделяне от Ориента, културно, политическо и психическо „покоряване“ от Запада) немският славист цитира в своя подкрепа¹⁴ мнението на Осман-Азис в сп. „Behar“, кн. 1, 1908 г. относно „сблъскването между ориенталската и западната култура върху босненско-херцеговска почва“.

За Густав Фохлер-Хауке „европеизирането е простиращ се върху цялото земно кълбо процес“, а урбанизацията — негова основна същност. И това било несъмнено така — уверява авторът. Под въпросното наименование трябвало „да разбираме разпространението на развитите от европейските народи природо-технически познания и учения, както и основаващите се на тях модни форми на стопанството и живота“. В така оформената постановка на въпроса той подчертава следния нов момент: методологически правилно е да се говори не за европеизиране, а за *позападняване* (Verwestlichung). В същия процес — изтъква авторът — участвували активно потомците на европейските народи, които пренасяли своите форми на цивилизация в най-известните американски държави, в Южна Африка, в Австралия и Нова Зеландия. Той добавя още, че „основните отправни точки са в Европа и Северна Америка, но в ново време (периодите непосредствено преди и след Втората световна война — б. м., Ил. К.) Европа изостава спрямо Америка по някои показатели“. В духа на примерите, с които подкрепя горните твърдения, Густав Фохлер-Хауке заключава: такова „пресаждане на западни форми и начини на живот от едни на други места и сред други народи няма подобие в историята на човечеството“¹⁵, поради което именно то определя същината на позападняването.

Несъмнено голям интерес за нас представлява и статията на Йозеф Матъл. Обобщенията ѝ са подкрепени изцяло с примери от културната история на балканските народи. Подобно на Фохлер-Хауке и не без сходства с М. Браун, от които очевидно тръгва, този славист, известен и с няколко значителни изслед

⁹ Пак там, с. 40.

¹⁰ Пак там, с. 114.

¹¹ Пак там, с. 131.

¹² Пак там, с. 114.

¹³ Пак там, с. 115.

¹⁴ Пак там, с. 40. Не е излишно да се отбележи пътьом, че в приведенния цитат липсват понятията „европеизиране“ и „периодизиране“, което е най-малкото указание за известно различие от мнението на М. Браун.

¹⁵ J. Matl. Цит. съж., с. 393.

вания в областта на българистиката, представя съдържанието на термина „като пресаждаване на западни форми и начини на живот в европейския Югоизток, европеизиране в смисъла на културно позападняване (разр. моя — Ил. К.), от което следват и определени интеграционни явления.“¹⁶ Вниманието заслужава и схващането на автора, че усвояването на модели и тенденции от западно-европейските страни следва да се разглежда не единствено като световен процес на „културно позападняване“, а още и като форма на интегриране — една безспорно важна за тази постановка на въпроса подробност. Разгърнатата разработка получава тук и друг аспект, засегнат отчасти в изследването на М. Браун за Босна и Херцеговина. „На всички тези страни (Унгария, Румъния, Югославия, България и Албания — б. м., Ил. К.) е присъща една взаимна черта: характерът, който те имат като пространство за влияния и преходен пояс между Европа и Азия, тяхната историческа обусловеност от Изтока и Запада.“¹⁷ Ето защо, мисли авторът, въздействието на възможните западни източници на влияния и подбуди означава същевременно „дебалканизиране, девизантизизиране... и деазитизиране“. Все в сходство с М. Браун добавя, че „в отделните страни на европейския Югоизток процесът протичал неравномерно: позападняването не се извършвало последователно и постепенно“, то било „движение на вълни, на отливи и приливи“¹⁸.

Различията в схващанията на тримата автори и на всички, които са писали принципно по въпроса, не са съществени. Налага се едно сходство от принципно естество: употребяването от тях понятие „европеизиране“ се покрива с традиционните понятия *влиание, приобщаване, присаждаване*, с които сравнителното културознание си служи отдавна. Показателни са съжденията относно началото на европеизирането в Югоизточна Европа и развитието му през различните периоди. Й. Матъл се позовава винаги на онези факти и явления из областта на педагогическата мисъл, училищното образование и книгоиздаването, на търговията, държавния апарат и политическите идеи, на изобразителното изкуство, художествената литература и архитектурата, които открай време се обясняват или като последица от видовете влияния, или в някаква връзка с подобни на тях критерии. „Цялата история на новата висока култура в Югоизтока през последните столетия — пише той — историята на образованието, науката, изкуството, литературните езици и литературите, печатното изкуство..., литературният билингвизъм (например немско-словенски при Фр. Прешерн, немско-хърватски при П. Прерадович, немско-сръбски при Бр. Радичевич, хърватско-италиански при различни далматинци, българско-гръцки при различни български писатели) — всичко това дава изобилие от доказателства за процеса на европеизирането.“¹⁹

А това са — нека добавя още веднъж — основателните аргументи на възгледите за влиянията въобще (не само френско, немско или английско) от края на XVIII в., когато според същия автор „процесът на позападняването“ се утвърждавал навсякъде с различна интензивност: произведения на книжовници католици, „История славяно-българска“, „Рибен буквар“, трудове на Неофит Рилски и цялата учебно-педагогическа литература, творчеството на Петко Славейков и Любен Каравелов, а по-късно на Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Иван Шишманов и особено на Алеко Константинов, който в „Бай Ганю“ разкрил психологическите проблеми на българите във връзка с европеизирането им“²⁰ — едно твърдение, което така добре напомня тезата на М. Браун за „душевното европеизиране“ като висш стадий на означения с това наименование процес. Сходството се допълва още и от обстоятелството, че Й. Матъл също говори за етапи на външно и действително позападняване — две степени, които във всяка национална история имали свои измерения. Общо за Югоизтока било, че

¹⁶ J. Matl. Цит. съч., с. 220

¹⁷ Пак там, с. 218.

¹⁸ Пак там, с. 223, 224.

¹⁹ Пак там, с. 229.

²⁰ Пак там, с. 233.

„за дълго време позападняването означава само европеизиране на фасадата при запазване на балканския инстинкт. То означава разлагане на старата патриархална обща култура (Gemeinschaftskultur) и на нейната родова общност, следствие на което води към това, че новите западноевропейски изисквания за живот — индивидуалистични и противни на традицията — опират в една духовно неподготвена среда. . . : то води към една дълбока криза²¹, която ние наблюдаваме най-вече от втората половина на XIX в. и следствие на която стават разбираеми много лабилни явления в политическия, социалния, моралния и културния живот на онова време. . .“²²

Това са възловите моменти в разгледаните публикации с методологическо значение: 1. „Сюблимната идея на Просвещението за възможностите и условията на прогреса въобще“ (М. П. Алексеев); 2. „Външно“ и „душевно европеизиране“ (М. Браун); 3. „Простиращ се върху цялото земно кълбо процес на европеизиране-позападняване“ (Фохлер-Хауке); 4. Цялата висока култура в Югоизтока през последните столетия. . . дава изобилие от доказателства за европеизирането“ (Й. Матъл)²³.

Направеният тук анализ дава основание да поставим на предно място следните важни от методологическо гледище особености на самата концепция за европеизиране, прилагана без съществени изменения и в най-ново време. Те са следните:

1. Навсякъде европеизирането се извършва чрез два основни компонента: а) *европеизирани култури* — те са много на брой и не са определени географски, намират се във всички райони на света; б) *европеизиращи култури* — западноевропейските. С оглед на това понятието „европеизиране“ се отличава от наименованията *влияние, приобщаване, въздействие* и в немалка степен ги обезсилва, тъй като свежда целия обем на разностранните взаимоотношения до влиянието на западноевропейските народи и култури. Това придава екстреман характер на представяната концепция и определя нейната противоисторическа същност, за което отново ще стане дума.

2. Хронологическите рамки на европеизирането обхващат дълги периоди от време, условно са съобразени с особеностите на националната история; не са обаче ясно разграничени и научно обосновани от позицията на самото европеизиране. Примерите с европейския Югоизток са достатъчни: Й. Матъл свързва началото на процеса с първите западни влияния през средновековието, но според М. Браун в Босна и Херцеговина то настъпило с „навлизането на австрийско-унгарските войски“, което приключило „ориенталския период“ в историята на Босна и Херцеговина. Открит остава и въпросът за горната или „окончателната“ граница на това движение, ако за такава може да се говори. Що се отнася до България, съществено е уточнението, че позападняването ѝ протича дълго след освобождението от османското робство, обхващайки делото на Ал. Константинов, П. Ю. Тодоров, П. П. Славейков, И. Шишманов и други техни съвременници.

3. Доколкото в миналото европейският Югоизток образувал „единно пространство на европейски и азиатски народи с техните култури“ и в този смисъл представлявал кръстопътното средище на отношения между Изтока и Запада, то европеизирането в този район означавало още „дебалканизиране, девизантинизиране и деазиатизиране“ на съответните литератури, култури и народи.

4. Не само в Русия, но също в България и в целия Югоизток европеизирането опряло първоначално в „една духовно неподготвена среда“, следствие на което оставало „за дълго време европеизиране на фасадата при запазване на балканския инстинкт“.

5. Усвояваните „модели и начини на живот“ са действителната основа на интеграционност, която е дълбоко свойствена за европеизирането в неговите световни измерения.

²¹ За криза или сблъсък (Zusammenstoß) между усвояването на западни форми и местните традиции говори също М. Браун в студията си за възникването на балканските славянски народи (с. 49).

²² J. Matl. Цит. съч., 235—236.

²³ Пак там, с. 229.

Изключителен интерес представлява фактът, че тези и подобни на тях схващания се застъпват в немалко изследвания за българската култура. Авторите им употребяват понятието „европеизиране“ главно като признато в науката терминологическо съответствие за преломни изменения и постижения в развитието на българите и тяхната национална култура. Един критичен поглед на приведените от тях примери показва нещо методологически погрешно и силно обезпокояващо в изходната им позиция: отсъствие на такива сходства в критериите, които (широко погледнато) са задължителни за сравнителния анализ на културно-историческите процеси и културните взаимоотношения между народите през различни епохи и периоди. В едни случаи основание за тези автори да потвърдят *европеизирането* са преводът или някакво ново явление от каквото и да било естество, в други — възникването на нов жанр и появата на нов архитектурен стил, в трети — въздействието на актуална идея или творба на западноевропейски писатели, в четвърти — несъмнени типологически прилики със западноевропейските култури, в пети — завършилите западноевропейски учебни заведения младежи или написана от тях статия за необходимостта да се изучават всички европейски напреднали литератури (каквато е статията на Нешо Бончев) или предимно на една западноевропейска литература и култура, каквито са отделни писания на български дейци, следвали във Франция, Русия, Германия и другаде. Повод за подобни съждения са още промени в облеклото, замената на пояса, потурите и шаечните елени²⁴, или даже онова, което българската култура още не била постигнала в сравнение с немската, английската или френската култура. От средата на XIX в., когато думата *пресажда* не отличава езика и мисловността на книжовниците, до края на същия век, когато излизат първите обхватни прегледи и теоретико-методологически проучвания за Възраждането, съображения от този род се отстояват твърде често. Въпреки това обаче и днес не са очертани каквито и да било брегове на европеизирането като процес. Не са установени нито началната, нито пък онази горна (окончателна) граница, след която би трябвало да приемем, че европеизирането е изчерпало своята роля. Всеки от авторите поставя тези граници някак си произволно, обикновено върху основата на едностранно тълкувани особености на влиянията. И това е неизбежно така не поради критериите на авторите, а най-вече поради обстоятелството, че европеизирането в познатия му смисъл не е и не може да бъде основание (изходна позиция) за периодизация на литературното и културното развитие както в България, така и в която и да било отделна страна.

В доклада си пред Четвъртия българско-западногермански симпозиум (София, 1984 г.) Холм Зундхаузен повдигна много интересния въпрос за погрешните теории, прилагани при изследването на Югоизточна Европа в ново и най-ново време. Концепцията за европеизирането има своите очевидни прилики с упоменатата от него „теория на капиталистическата акумулация в световен мащаб“, според която слабо развитите на една страна в миналото и сега е последнича от неравномерния обмен между метрополи и периферии. Определил така същността на тази теория, авторът подчертава с основание: анализът на произтичащите от нея схващания е не само „анализ на резултати“, но също и „анализ на недоразумения“²⁵.

²⁴ Тази тенденция проличава добре в много интересните проучвания на Габриела Шуберт върху етнографията и промените в облеклото на поробените балкански народи през XVIII—XIX в. Срв. доклада ѝ на Четвъртия българско-западногермански симпозиум в София, 1984 г.

²⁵ Заглавието на доклада е „Проблеми и задачи на квантативното модерно изследване на Югоизточна Европа“. След полезната в много отношения публикация на Волфганг Геземан „Към Българското възраждане: диахронизъм, синхронизъм, динамизъм“ изследването на Х. Зундхаузен е нов пример за критическа оценка на погрешни методологически схващания, отнасящи се по принцип и конкретно до българската култура. W. G e s e m a n n. Zur bulgarischen Wiedergeburt: Diachronie, Synchronie, Dynamik. — In: 1300 Jahre Bulgarien. Studien zum I. Internationalen Bulgaristikkongreß. B. 2, Hieronimus. 1981.

С такива именно „недоразумения“ се срещаме в проучванията, които прилагат концепцията за европеизирането изцяло или само спрямо частния въпрос за началото и края на процеса в една страна или в един район, какъвто е Югоизточна Европа. Липсата на убедителни или поне „срещащи се“ в характерните точки решения се дължи именно на безспорната неисторичност на самата концепция. Както видяхме, Й. Матъл поставя началото на европеизирането в България в края на XVII и първите десетилетия на XVIII в., но подобно на Герхард Геземан²⁶ довежда неговата нарастваща интензивност до Алеко Константинов и Пенчо Славейков. Общо взето, тези граници запазват и всички останали автори, макар че помежду им има и различия, някои от които са съществени. Мнозинството изследователи поставят въпросното начало във втората четвърт на XIX в. и го свързват определено с новата педагогическа книжнина, с образованието на български младежи в западноевропейски страни, с появата на нови идейни моменти в разбиранията на българските просветители от величината на Петър Берон, Неофит Бозвели, Неофит Рилски и Васил Априлов. Георги Гачев застъпва по-различно гледище. Той подчертава много добре духовното израстване на Берон и значението на неговото научно дело, но сигурните белези на европеизирането отнася все пак към средата на века. И защо? Защото високото европейско образование на Берон и специално неговите съчинения на чужди езици не оказали почти никакво положително въздействие върху менталитета на българите и тяхната култура, „фолклорно-религиозното съзнание“ продължавало да определя мисленето им, художествената литература правела първи стъпки към обособяването си като изкуство и пр.²⁷ Така Паисий и Софроний се оказват в неговия труд извън европеизирането, което само по себе си е известно указание за „недоразумения“ в изходната позиция, предопределили решаването на въпроса. Николай Генчев свързва началото и по-нататъшното развитие на движението изцяло с „победата на буржоазните революции в Европа и САЩ през XVIII—XIX в. Тогава именно — твърди той в съгласие с изнесените по-горе становища — се извършва всеобхватен световен процес на *транслиране* (к. м. — Ил. К.) на буржоазната култура от центровете, където тя е първородена, към изостаналите зони и периферии на света.“ И още: „Така наречената в съвременната историография „модернизация“, „вестернизация“, в последна сметка „европеизация“ на Изтока е материален и културно-духовен процес, в потоците на който се осъществява и културното сближение на българите с френската и европейската цивилизация.“²⁸ Други автори приемат за начална граница 60-те и 70-те години на XIX в.: водещата част на българската интелигенция била вече получила или получавала образованието си в Европа и мислела европейски, художествената литература се освобождавала видимо от предишната си зависимост на подражателните форми и се обособявала като изкуство, налице били художествени образци със свойства, свързани с развитите европейски литератури черти, образованието вътре в страната бележело напредък и усвоявало характерни за образованието в Западна Европа насоки, в много училища се преподавал френски език и се разпространявали в оригинал произведения на западноевропейски автори, периодичният печат усвоявал модерни стилови похвати, сходни изменения настъпвали и в бита на народа.

²⁶ Имам предвид статията му „Проблематичният българин“, публикувана през 1931 г. на немски език, а също и на български в сп. „Училищен преглед“, XXX, кн. 6, 925—931, в превод на Кирил Христов.

²⁷ Г. Гачев в. Ускореното развитие на културата. С., 1978, с. 128: „По времето на Берон българите се нуждаели от научени на образование и затова целият гигантски обем на научните знания и широките интереси на Берон са могли да имат субективно значение; като показател за неговата лична надареност, а за България те още не били нужни. И ако е искал да бъде полезен на своя народ той е трябвало да се откаже от научните си изследвания (например в областта на висшата математика) и да учи българите в училището на табличата за умножението.“ Каквото и разбиране да проявим за основанията, които водят автора към подобни разсъждения, безспорно е, че Г. Гачев абсолютизира единичните факти, поради което и на много места в книгата си изпада в противоречие със собствените си твърдения относно „ускореното развитие“. Но тази страна на въпроса ще ни занимава другаде.

²⁸ Н. Генчев в. Франция в българското духовно възраждане. С., 1979, 128—138, с. 298.

Но това не е всичко и ние сме далеч от възможността да обобщим гледищата от този род. Повече от две десетилетия преди статията на Й. Матъл и малко преди Г. Геземан да свърже концепцията за европеизирането с анализа на „Бай Ганю“, българската литературна наука прокарва становища, които отнасят европеизирането към новите периоди. В статията си „Основни черти на днешната литература“ Б. Пенев пише: „Ние сме още далеч от реализма на големите руски, английски и французски книжовници, от техните проникновения в човешката душа и от истинската поезия, що сближава творенията им... Ние не сме се и доближили до това (к. м.—Ил. К.), което във висшите форми на реализма никога не може да бъде отречено: поезията на образите, възхновение на свободното пресъздаване и най-важното — личността на твореца.“²⁹ Иначе казано: европеизирането на художественото мислене е все още предстояща задача, разстоянието от големите книжовници (едно от важните — и почти задължително! — измерение на разглежданата концепция) остава в сила. Цялата сложна проблематика, свързана с кръга „Мисъл“ и особено с оценката на „Бай Ганю“, чак до Втората световна война е повлияна от същия възглед. Мнението на Божан Ангелов от онези години, че Бай Ганю като образ е олицетворение на онези качества на българина, които в своята съвкупност съставят пълен контраст на всички добродетели и всички морални качества, които българинът влага в понятието „европеец“, не е изключение. За литературни и друг род издания понятията *Европа*, *европейска култура*, *европейско мислене* са не само обичайни, но и многозначни, което налага самостоятелното им разглеждане. От една страна, те означават главни компоненти на сложните и многопосочни взаимоотношения между нашата и други европейски култури. От друга, бележат известния от миналото още стрес поради продължавашо изоставане в отделни области на живота, следствие на което в мисълта изплува на ново равнище патриотичният съвет на Софроний Врачански: „Я вижте другите...“ Те са още качествени определения за такива постижения на художествената литература и в живота въобще, които отбелязват ново, „европейско начало“ в бита и културата на българите. Навярно в такъв именно момент Яворов е изпитал споделеното от него самия „лудо желание да се качи на Айфел“ и да покаже „оттам на цяла Европа“³⁰ Славейковата стихосбирка „На острова на блажените“. Но докато с това си желание той не отрича, или още по-точно не подценява, постигнатото преди (високо е мнението му за Ботев и други личности в новата българска литература), то Гео Милев наблюдава върху границата между предходните етапи и залаганото в негово време ново, *европейско* начало в развитието на българската литература. В програмната статия на сп. „Везни“ (примерът е посочван често) той сочи за цел на българската литература да достигне „брега на чистото изкуство“, като „излезе вън от досегашните традиции, вън от националното и елементарното популяризаторство“, следствие на което „ще може да се включи в световния процес — ще се юнифицира“. В обяснението на Иван Сарандев това „означава на практика да се преодолеят изостаналостта, битовизмът, за да се постигнат (к. м.—Ил. К.) другите литератури“³¹. Десетилетие по-рано Иван Сестримски формулира по същия повод сходно заключение, придържайки се към една застъпвана интерпретационна линия: Гео Милев смята, че със своята „безкомпромисна борба против установени от десетилетия традиции... ще разчисти терена от естетически руини на миналото и настоящето и ще постави върху него основите на своя импресионизъм, предопределен да озонира атмосферата в България, с който нашата култура ще навлезе в своята нова, *европейска ера* (к. м.—Ил. К.) на развитие и разцвет“³².

²⁹ Цит. по: Б. Пенев. История на българската литература в четири тома. Т. IV. С., 1976, с. 10.

³⁰ П. К. Яворов. Събрани съчинения в пет тома. Т. V. С., 1960, с. 179.

³¹ И. Сарандев. Гео Милев. — В: Гео Милев. Зов. Подбор и редакция Иван Сарандев. Пловдив, 1980, с. 11.

³² Българската критика за Гео Милев. Подбор и редакция на И. Сестримски. С., 1971, 5—6.

Ясно е, че тук изниква големият въпрос за видовете европейско съзнание в българската литература и по-широко в българската обществена мисъл, за произхода, въздействието и смяната им в историческия развой. Но повече нужно и необходимо в случая е из тази обширна панорама от сродни по значение наблюдения и изводи да се приведат още няколко примера. В статията си „Бодлер и българската поезия“ Димитър Аврамов възразява с право на Т. В. Банди за това, че в свой доклад от 1967 г. (изнесен на международна конференция в град Ница) не казал нито дума за популярността на големия френски поет в България. И като илюстрира с редица доказателства съдържателния процес на това възприемане, чието начало е в 90-те години на миналия век, той добавя: „...куриозен факт за една току-що освободила се от петвековно робство страна с все още силни патриархални нрави и примитивно равнище на художествено мислене“³³. Фактът е наистина курioзен. Не зная как Д. Аврамов успява да обедини творческото и толкова съдържателно възприемане на Бодлер с „примитивното равнище на художественото мислене“, но за мен е безспорно, че дори самото усвояване на френския поет опровергава допуснатото противоречие. Така или иначе, схващането за „примитивното равнище на художественото мислене“ като адекватна степен на „патриархални нрави“ съпътствува всички основни твърдения за европеизирането в научната литература въобще и в проучвания за въздействието му в България. По друг повод полската славистка Х. Чайка застъпва следното мнение: „Към края на миналия век, когато започва (!) борбата за европеизация на българската литература и когато тя (литературата, а не борбата — б. м., Ил. К.) излиза от националните рамки (к. м.—Ил. К.), гротеската в европейската теоретична мисъл се свързва най-често с карикатурата и фантастиката. Тогава се явява и „Бай Ганю“ на Алеко Константинов...“³⁴ Ще завърша с една публикация на Юлиана и Клаус Рот, които придават на този проблем по-особен оттенък. „Продължителната изолация на балканските страни от общоевропейското развитие от XV до XIX в. — пишат те — е причина за прекомерно силното развитие и стабилизиране на традиционно-патриархална култура, обхващаща всички сфери на духовния и материалния живот.“³⁵

* * *

Както личи, има сходни и в същото време различни мнения по един твърде важен въпрос — началото, съдържанието, целите, резултатите и... горната граница на европеизирането на българската литература и култура. Причините в най-голяма степен произтичат от несъответствията между понятията „европеизиране — позападнiяване“ и същността на преобразованията, които се класифицират или периодизират чрез тях, състоят се още в некритичното прилагане на изложената по-горе теория, следствие на което неизбежно се подценяват или изпускат редица показатели за националния развой и неговото сравнително разглеждане. Иначе казано, причините са в това, че *широките интеграционни взаимоотношения и взаимодействия* на дадена или всяка национална култура (в случая българската) с културите на света *не могат да се подменят* (още по-малко изчерпват) с еднопосочното усвояване на модели и начини на живот от западноевропейските страни. Авторите, които придават на занимаващото ни понятие такова предназначение, се оказват неизбежно в противоречие с обширния контекст на взаимоотношенията; при решаването на горните въпроси избягват богатото им съдържание, като го подвеждат под знаменателя

³³ Д. Аврамов. Бодлер и българската поезия. — Народна култура, бр. 15, 13 април 1984.

³⁴ Х. Чайка. Гротеската в българската литература на фона на европейския литературен контекст. — Първи международен конгрес по българистика. София, 23 май — 3 юни 1981 г. Доклади. Българската литература в световния литературен процес. 2. Българската литература в европейския и световен литературен процес. С., 1983, с. 199.

³⁵ Ю. и Кл. Рот. Форми, сюжети и жанрове в българската народна литература. — Български фолклор, г. XI, 1985, кн. 2, с. 63.

на връзките със западноевропейските култури. Колкото и значителни обаче да са те през отделни периоди, това е неправилно.

Още от самото си начало и в тежки исторически условия нашата култура е била широко отворена за взаимоотношения с останалите култури на света, което е поощрявало и насочвало връзките с всяка творческа идея, с произведения и течения, отговарящи на нейните идеали. Представената тук концепция изключва взаимоотношенията с руската, чешката, гръцката, сръбската, полската, хърватската и много други култури от процеса на истинското европеизиране и по такъв начин ги представя като взаимоотношения, които нямат особено място в този процес. Това е всъщност едно от най-важните ѝ противоречия, което и предопределя нейното безрезултатно прилагане като критерий за оценка и характеристика на европейските измерения на съответните национални култури, като критерий на сравнителното културознание и по-широко — на сравнителното обществознание.

Но нека останем още малко при въпроса за началото. Както стана ясно, някои автори го свързват с родната историопис през XVIII в. И с право — за нашите условия тогава тя отбелязва възможния обрат към модернизирването на българското съзнание, а оттук и на българската обществена мисъл. Но не единствено с моментите на влияния и „заемки“, които са безспорни. Вzeti като основание за степента на позападняването, те не казват много. Историческата мисъл на Пайсий следва свойствени за Просвещението идеи, съзвучна е с тях и на тази основа произведението му се утвърждава като интегрално звено в духовните интереси на времето, в националнодемократичните стремежи на народа, в културните взаимоотношения въобще, а в известна мяра и в интелектуалните постижения, взети като показател за новото развитие в Югоизточна Европа. Затова то заема предно място в многобройни сравнителни изследвания за онази епоха, а в най-ново време и се превежда на различни европейски езици³⁶. В него са застъпени схващания и насоки, които го отличават като произведение на Просвещението, като продукт на нова мисловност и нови виждания за света. Това е, така да се каже, общо твърдение на съвременната българска и чуждестранна славистична мисъл.

Интересува ни обаче нещо друго. Познатите исторически условия задържат в продължение на няколко десетилетия извисяването на тези тенденции. Но това не дава каквото и да било основание осъществения чрез „История славянобългарска“ напредък да градираме като „европеизиране на фасадата“, а още по-малко да подведем всичко под знаменателя на позападняването. Първо, реалното отражение на Запада върху този процес не е основно, и ако вземем него за основа, трябва да поставим под съмнение самото европеизиране. Второ, обществената мисъл в отделните страни и постиженията на културата в тях имат винаги свои равнища и няма нищо по-погрешно от това те да бъдат характеризирани в тясна зависимост от европеизирането като позападняване. Трето, малко усвоеното при дадени условия може да означава в исторически план много повече от онова, което на един по-късен етап се приема като „изравняване“ или „пълно сливане“ с другите изяви на тенденции, модели и форми на живот. Превъзможването на едно състояние и овладяването на една нова насока, което у нас се постига с „История славянобългарска“ и „европеизирането на фасадата“, т.е. позападняването, са несъвместими като характеристика и оценка за културно-националния развой.

Изтъквайки, че през XVIII в. не се стигнало до единство в отношението на Запада към Русия (за мнозина тя била изостанала, азиатска, „фасадно“ европеизираща се страна и пр.), М. П. Алексеев привежда в цитираната вече статия и следния пример: когато още в 1790 г. г-н Сенак де Мелян се обърнал към Екатерина Втора с предложение да напише книга върху историята на Русия от XVIII в., тя поискала най-напред да узнае чрез А. С. Мордвинов дали този автор се отказва от предубежденията на болшинството чуждестранни автори спрямо Русия, и ако се установи, че

³⁶ Paissi von Chilandar, Slawobulgarische Geschichte, Insel-Verlag, Leipzig, 1984. Превод и послеслов на Норберт Рандов.

той не споделя въпросните предубеждения, нека предложението му бъде уважено. Примерът е всъщност израз и на съзнателен отпор на схващането за европеизирането като отношение между метрополии и периферии, поради което и представлява за нас несъмнено по-широк интерес. Да го отнесем формално към българската действителност, неизбежно ще се окажем в грубо противоречие с исторически слогжилите се различни равнища. Но ще бъде също и неоправдан пропуск, ако в него не видим сходства с мисловността и реакциите на Паисий, а това значи — с родната ни историопис в нейния най-ярък образец. Последователното възмущение на Паисий от изопачаването на българската история в изследвания на други езици е насочено не само към премълчавани или невярно обяснявани факти, а и към действущо в негови дни предубеждение спрямо българите, поддържано на друга основа и само отчасти свързано с глобалните взаимоотношения Изток—Запад. Да не се забележи днес това, означава бликащото в „История славянобългарска“ възмущение да оценяваме и за в бъдеще единствено като „дълбок израз“ на патриотичен „стон“ и „болка“ на атонския монах.

* * *

Разяснението на въпросите, засягащи българската действителност, съдържа в себе си някои от методологическите възражения, които предизвиква понятието „европеизиране“. Въпреки близостта си до традиционните наименования *влиание, подражание, приобщаване* то се отличава от тях, доколкото означава едностранно усвояване на модели и начини на живот от „центровете“ на създаването им към „изостаналите зони и периферии на света“. В този смисъл понятието не представя европеизирането като *интеграционен процес*, за което свидетелства и следният факт: т. нар. европеизирани народи и култури нямат съзнанието, че новото в развитието им е резултат и синонимен знак на позападняването. Обратното — разрастването на взаимоотношенията укрепва съзнанието за вътрешното единство на отличаващите ги прогресивни явления и тенденции, а едновременно с това и за ролята им като фактор на обновяването, на модернизирането и цивилизацията в широкия смисъл на думата.

Спецификата на това съзнание за общност насочва вниманието към една твърде съществена особеност, характерна за обстановката в Русия през XVIII в. и онези държави в Югоизточна Европа, които в началото на XIX в. имаха относителна самостоятелност и свои държавни институции на културата. Имам предвид обстоятелството, че общуването им с други страни и специално със Западна Европа е част на водената от тях *държавна политика*. Огромното число преводи на разнородни произведения в Русия са поначало скрепени с правителствени или подобни на тях институционни разпореждания и решения. Така е в градоустройството и в много други области. Разбира се, преобладават преводите на творби от западноевропейските страни, обаче духовният напредък обхваща също творческо общуване с други народи, поради което относителният дял на това общуване не трябва да се изключва от широкия контекст на европеизирането. Показателни са периодичните издания, които поместват изключително преводи: „Ведомости“ от 1710 до 1720 г., „Исторический, политический и статистический журнал“ от края на XVIII — началото на XIX в., „Вестник Европы“, чийто първи брой излиза през 1802 г. Анализът им дава нужното предимство на следния факт: наименованията „европеизиране — позападняване“ или не се срещат в огромния поток от публикации, или пък не са типични за тях, поне за съществените от тях. В „Писмо към издателя“ (януарската книжка на „Вестник Европы“) непознат автор (вероятно самият редактор) казва: „Колко пъти, четейки любопитни европейски издания, в които излизат най-аванс, така да се каже, всички най-добри улове, аз съм желаел вътрешно, щото някой руски писател да избира най-хубавото от всички чуждестранни цветя и да го пресажда (к. м. — Ил. К.) на отечествена почва.“ В първата книжка на същия вестник от

1814 г. редакторът му пояснява в „Писмо към читателя“: „Заглавието на вестника показва, че неговата главна задача е да бъде известител на всички нови явления в областта на науката и политиката. Нашето задължение е да отразяваме навреме и верно картината на това *голямо разнообразие*“ (к. м. — Ил. К.)

Употребената тук дума *пресаждане* стои очевидно най-близко до понятието „усвояване“ като първооснова на повсеместно извършваното европеизиране — позападнвяване. Във всеки случай тя е една от опорните точки на самата концепция — така тя е осмислена от Г. Фохлер-Хауке и Й. Матъл, а у нас — от И. Шишманов, Б. Пенев, Г. Константинов и редица съвременни автори. И може би не без известно основание. Същата дума е обикната от преводачите и книжовниците на оная епоха не само в Русия — скоро тя става свойствена за българската, сръбската, хърватската и други литератури, чиито представители са обзети от стремежа да пресаждат цветя. Но самият механизъм на пресаждането е толкова сложен и така органично свързан с родните традиции, че неизбежно възниква въпросът дали той може да бъде оценяван еднозначно като продукт и фактор на европеизирането, като позападнвяване. И отговорът, разбира се, не е утвърдителен.

Вече бе споменато, че още с първите си крачки към новата епоха и по-определено в нея нашият народ проявява здрав усет за нуждата от широко интегриращи взаимоотношения с други народи и култури. Постепенно изработва свое разбиране за ролята и значението им, наблюдава върху необходимостта да се обхващат всички духовни линии на Изтока и Запада, славянските и неславянските източници на цивилизацията. На нито един етап през Възраждането не излиза каквато и да било статия, която да ограничава обхвата на общуването. Най-характерното при това е, че изгражданите тогава отношения се осъществяват извън (и често против) разпорежданията на политическите и духовните потисници, най-съзидателното и демократичното в тях е в известно несъгласие с интересите и целите на т. нар. велики сили и на самата Висока порта, те не са продукт на държавна политика и не са в каквато и да било степен институционализирани. Разбира се, с този отличителен белег са свързани и някои обстоятелства, които задържат интензивното им развитие в условията на националноосвободителните борби, налагат известна неравномерност в извята на различните клонове на единния процес. В обстановката на такова именно активно отношение към света *интеграционното общуване* се осъзнава като п ъ р в о у с л о в и е за извършвания напредък. Да мислим европейски, както предлага Й. Матъл в разгледаната статия, означава да видим в пълен обем посочената особеност: това общуване се изгражда и разраства извън държавно-политически институции, а най-често против разпореждания и машабни замисли на великите сили за културна инвазия в страните, чието освобождаване от Османската империя бе предстоящ факт. В книгата си „Франция в българското духовно възраждане“ Н. Генчев е доказал по безспорен начин слабото *официално* участие на Запада в „европеизирането“, т. е. в „позападнвяването“ на българската култура. Внимателният читател не само на този труд забелязва: натрупаната тогава огромна дипломатическа преписка по въпросите на образованието и културата в Османската империя и специално в българските земи третира обстойно едни или други пропагандни аспекти, без да набелязва нито една реална мярка за усвояването на големите умствени завоевания на Франция и други западни страни. Водещите имена в литературата, театъра и науката, въобще на западноевропейската обществена мисъл, почти не се споменават в многобройните доклади и проекти на дипломатите. До тези имена и постижения българското общество стига по свой път. Така и превъзможва стесненото разбиране на официалните и правителствени кръгове в съответните държави, ангажирани с мисълта да поддържат Османската империя, да изпращат религиозни съчинения и мисионери, да осигурят превеждането на Библията и подготовката на съответни специалисти, да провеждат мерки, отменящи или най-малкото ограничаващи руското духовно влияние сред българите и останалите балкански народи.

Обръщам внимание на тези обстоятелства по няколко съображения: 1. Те имат непосредствено отношение към несъмнения факт, че връзките със западноевропейските култури докъм средата на XIX в. са, общо взето, недостатъчно интензивни, поради което и не могат да бъдат определящ критерий за европеизирането на българската култура то надхвърля обема на „усвоеното“ от западните модели и начини на живот. 2. Връзките със Запада (у нас и навсякъде) не само се осъществяват успоредно с други клонове на широкото интеграционно общуване и не само не се отделят от тях, но и с нищо не им се противопоставят — не като политика на правителствени институции, а със съдържанието и предназначението си. Нещо повече: в едни случаи те се разширяват чрез тях, в други укрепват изявата на някои от тях, в трети пък се изменят съобразно с размаха и въздействието им, укрепвайки по такъв начин всеобщото интеграционно начало. 3. Вярно е, че връзките със Западна Европа получават на определени етапи (главно след Кримската война и особено след Освобождението) предимство в една или друга област, придобиват даже и доминираща роля в отделни области, но въпреки всичко нищо в тях не завършва просто с *позападняване*.

Оживление в културните взаимоотношения със Запада (и не само със Запада) настъпва тогава, когато българското общество се оказва способно да направлява и синхронизира в широк план разностранните взаимоотношения с традициите и насоките на своето развитие, превъзможвайки решително тенденциозното, консервативното дипломатическо схващане за предназначението им. Българско-западноевропейските общувания въобще носят в себе си момента на превъзможването на дипломатическите съображения и намерения през всички етапи на своята неравномерна еволюция през Възраждането. И колкото по-успешно е било това превъзможване, толкова по-резултатно при онези условия е протичало опознаването на онези късове от умствените завоевания на Запада, които сме откривали сами вследствие на присъщото ни интеграционно общуване, възприето като първоусловие за стабилността и пълнотата на националния развой. Така е отчасти при Паисий, който съзнателно изнася на предно място невярното представяне на българското минало и неговото премълчаване в писания на чуждестранни автори; така е още повече при Бозвели, който осмива измененото патриотично светоусещане на „просвещенния европеец“ независимо или въпреки обстоятелството, че сам е замесен в дипломатическите игри на политическия момент; същото се забелязва и през 60-те години, когато определени обществени кръгове „усвояват“ европеизма като мода и подражание, предизвиквайки идейно-естетическата съпротива на художествената литература (Д. Войников: „Криворазбраната цивилизация“); тази тенденция не се изменя и в края на епохата, когато въпреки настъпилата промяна в общата стратегия ръководни политически сили на Запад остават равнодушни към злочинствата на поробителя (Ив. Вазов: „Векът“) и борбите за националното единство на българите, внасяйки с това силен смут в представите им за моралната и хуманистична същност на понятието „велики сили“. Намирайки се под въздействието на такива прояви, Ив. Вазов споделя по-късно: „Ние се възпитавахме на френската литература наравно с руската. Уви! Завоеванията на френския гений, извършени в нашите души, ги заличих френската дипломация.“³⁷

От такова естество са и някои свидетелствувания на Иван Богоров: „По времето на последний бой (Кримската война — б. м., Ил. К.) — пише той — един испратен големец американец, когото придружавахме, като отиваше от Шумен до Рухюк и гледаше ония хубави гори и поляни, често викаше: Ето а м е р и к а н с к а Е в р о п а.“³⁸ Все тук Богоров говори срещу възможната икономическа зависимост и експлоатация на българите от западните страни. Десетилетие по-рано Ив. Се-

³⁷ Българската литературна критика. Под редакцията на Георги Димов и Симеон Султанов. Т. I. С., 1967, с. 228.

³⁸ Ив. Богоров. И се започна с „Български орел“. Подбор от Петко Тотев. С., 1983, с. 199.

лимински представя единните политически интереси на Запада спрямо поробените балкански народи като причина и основание за предпазливото им отношение спрямо тях: „Всички западни държави без изключение злорадстваха при всекидневните нещастия на православните в Турция... Английският представител в Атина на име Масон в присъствието и на други ми каза (1843 г.), че докато България се смята за славянска, едностранна и еднородна с Русия, няма да се избави от турско иго!“³⁹ Със сходни примери този наш просвещенец определя отношението на Франция и Германия, като същевременно им противопоставя обективни данни за симпатии на Русия към освободителните интереси на християнските народи на Балканите⁴⁰.

Изразявани спрямо Югоизточна Европа, а по-специално спрямо България, политическите платформи на великите сили са задържали развитието на културните взаимоотношения тук на едно равнище, което не е съответствувало на сравнително по-големите възможности на формиращите се национални култури. С колко много съмнения и открито споделени подозрения са свързани например българският превод на Библията и други подобни придобивки, главно поради обстоятелството, че са осъществени с намесата на други институции!

Подценяването на тази отличителна черта води към изравнено представяне на позападнияването като национален, регионален и световен процес с единни в основата си градивни тенденции, т. е. като освободено от възможните идеологически и политически усложнения разпространение на постижения в различни области.

Изнесените съображения дават основание да се подчертае, че взаимоотношенията на българската култура от епохата на Възраждането могат да бъдат периодизирани и така: 1. Книжовниците католици и най-близките предходници на Паисий поддържат еднолични връзки с правителствени и културни институции в европейски (Италия, Франция, Германия, Русия) и съседни (Сърбия, Румъния, Гърция, Хърватско) страни. Тези връзки са еднолични — осъществяват се и в посока на дипломатическите начинания на западните държави, но не довеждат до оформянето на водещо разбиране за ролята на културните взаимоотношения в националния развой. Остават, така да се каже, затворени в личната активност на съответните дейци, не дават силен отпечатък и в книжовното им творчество; 2. Усилията на Паисий да свърже българската историопис с европейската историческа наука и специално с българистичното направление в нея, неговата ясно изразена необвързаност с правителствени и други официални институции подготвят изработването на национална позиция относно необходимостта от активни *интеграционни* общувания — обикната негова идея е равноправие на езиците и народите. Изключителната популярност на „История славянобългарска“ разкъсва затвореността на предимно личните контакти на неговите предходници и с това създава предпоставки не само за тяхното разширяване предимно в европейския контекст на общуването, но и за изработване на отношение към политическите аспекти на влиянията и взаимоотношенията, което е много важно. Сам Паисий обаче не набелязва формите и средствата на това разширяване, изтъква първоусловието за това — свободата; 3. Софроний Врачански не изразява и не налага предпочитание към западноевропейските култури — първо, защото не ги е познавал отблизо, второ, защото над всичко поставя общуването именно с „просветените и свободните народи“, трето, защото е имал някакво вътрешно предпочитание към мъдрости на литературата и философията на източния свят; 4. Книжовниците просветители и българските писатели докъм средата на миналия век отстояват възгледа за тесни връзки с „просветените и свободните народи“. Но вместо патриотичния съвет „Я вижте другите“ формират национално обособена представа за тези страни и народи, за някои от които имат и непосредствени впечатления. В съчиненията им и най-вече в периодичния печат се появяват предметни информации общо за Русия, славянството и западноевропейските страни, впечатляват сведенията за културните интереси и духовните постижения в тях. Появата на първите

³⁹ Д-р Ив. Селимински. Цит. изд., с. 205.

⁴⁰ Пак там, с. 207, 211, 215, 226.

дейци с професионално образование, напредъкът на педагогическата мисъл и училищното образование, активизираната дипломатическа мисия на великите сили и развиваното помежду им съперничество на Балканите дават тласък на културните отношения, налагайки в тях и съответни нюанси — посочват се страни и народи, с които трябва да се поддържа интензивни връзки, набелязват се писатели и направления. Изказаните мнения обхващат най-вече европейските, но не само западно-европейските страни. Единната дотогава представа за Европа се разпада, подчертано предимство получават взаимоотношенията с руската култура, чийто относителен дял нараства бързо и целенасочено. Напредък отбелязват и частично установените преди връзки с неевропейски народи и култури, актуалност придобива стремежът за превъзможването на дипломатическо-правителствените аспекти на културните връзки и взаимоотношения. В такава атмосфера заживява понятието *пресажда* на не, което характеризира обикната от книжовниците практика, а също и схващането им за средствата на духовния напредък. Въпреки че многовариантната употреба на името „Европа“ (европейски народи, европейски култури, европейски правителства и парламенти, европеизъм и пр.) е широко разпространена езикова практика, голям факт в образованието на българите и в представите им за света, понятието „позападняване“ отсъства. Появяват се нови форми на европейско съзнание и това е съществен белег на означения период. 5. Книжовниците от третата четвърт на XIX в. тласкат още по-напред профилираното общуване с културите на света, наблягайки все повече на върховете им постижения. Нараста вниманието и към някои неевропейски народи и култури, а отграничаването от правителствено-дипломатическите аспекти на културната политика става предмет на оживени разисквания и се превръща в принцип на изгражданата теоретична основа на Българското възрождение. За разлика от предходните десетилетия, оформят се възгледи за същността и предназначението на интеграционните взаимоотношения между народите, понятието и практиката на „пресаждането“ запазват актуалност, но не като средство за позападняване, а като исторически необходим способ за духовното развитие и общуването с културите на света. Ново е още, че идейна основа на разширяващите се взаимоотношения става Ботевият възглед за „разумний и братски съюз между народите“ — един възглед, чиято идейно осмислена универсалност поставя определени акценти във всички клонове на единната система от взаимоотношения и взаимодействия, характеризираща развитието на българската национална култура и на българската обществена мисъл тогава.

Значи: когато и да се говори за общуване с външния свят, и който от книжовниците на Възраждането да изтъква по свой начин тази дълбоко осъзната през Просвещението алтернатива на всички епохи, най-съдържателните смислови оттенъци се поставят в приблизително следния ред: първоначално върху индивидуалните контакти и предприеманите дипломатически ходове, после върху „просветените и свободните народи“, а през следващите етапи — върху европейските страни и култури, но взети като три взаимно свързани и допълващи се кръга от една цялост: руската и славянските въобще, западноевропейските, съседните. Развива се интерес към неевропейски народи и култури, който, общо взето, е слаб, но също диференцирано интензивен и целенасочен. Всъщност не просто разпространение на форми и начини на живот от „центровете към изостаналите зони и периферии на света“, а постоянно по време, устремено и целенасочено в основни периоди движение на народите от тези зони към центровете на високата култура и укрепващата помежду им диалектическа зависимост — ето какво отличава развитието на новата българска култура, ето какво определя нейното модернизиране. Европеизирането губи всякакъв исторически, художествен, идейно-естетически, психологически и научен смисъл, ако въобще и специално с оглед на българската култура бъде извеждано единствено от влиянието на западноевропейските култури и в този смисъл утвърждавано като мярка за постигнатите нови духовни равнища. Така разбирано и прилагано в десетки проучвания, то разделя произволно единната система от взаимоотношения на т. нар.

европеизирани култури на две: общувания, които не довеждат до европеизиране, и общувания, които завършват с позападняване, т. е. с истинско европеизиране⁴¹.

Независимо от своето специфично, исторически обусловено развитие, националните култури не познават подобно деление и самообособяване на връзките със западно-европейските народи и култури въпреки голямото им значение. Пример в това отношение е също и българската литература, поради което ще обърна внимание върху още няколко доказателства. Христо Ботев изтъква необходимостта от делови творчески общувания с другите литератури и специално с високо развитите европейски литератури, насочва българската литература към върхови постижения на човешкия ум, осмива подражателството и липсата на здрав усет за художествени стойности, оформя критерий за възприемането им. Употребяваните в неговия речник понятия *Европа*, *европейски*, *европейци* и пр. символизируют отстоявани идейно-политически схващания. И въпреки това избягва определението „европеизиране“ — избягва го като поет, революционер и мислител. Той е срещу османизма като държавно устройство, морал и религия, не вярва, че „европейският Китай ще бъде в състояние да влезе в пътя на прогреса“⁴², но сам превежда творби на демократичната турска литература, и то с увереността, че това „азиатско присъствие“ подпомага духовното възможване на българите и тяхното общуване с европейските култури. Взет във всичките му основни измерения, европеизмът на Ботев е неотменен вътрешен белег на неговото активно отношение към света и се оформя единствено в широкия контекст на интеграционните взаимоотношения между културите на света.

Сходните примери из творчеството на Л. Каравелов не са по-малко познати, поради което и може да бъдат отминати в случая. Твърде съществено от тази гледна точка обаче е схващането на Н. Бончев — критик усет и богата литературна култура, потвърдил неведнъж необходимостта от „вглеждане“ в пътя на другите. В отличие от свои съвременници, естествено и от Софроний Врачански, той набелязва главните артерии на духовния прогрес и това в случая представлява специален интерес: „И така, нужда имаме да изгледаме внимателно всички оня път на духовния живот, който е изминат от другите народи.

Питането е: отде да захванем нашето изучаване на иностранната литература... Елада и Рим в древната история и литература, Италия в средните векове, Англия, Франция и Германия в новата — това са шест огнища, в които зарите на Просвещението са събрани на куп, та греят най-силно.“ И след като напомня за особената културно-историческа съдба на славянството, подчертава: „Тия фактове ни показват, че при изучаването на иностранните литератури лично място ще захване и руската. Чрез нея ние по-лесно ще станем причастни на европейското Просвещение. *Такъв е законът на природата*.“⁴³ (к. м. — Ил. К.).

„Ще станем, вече ставахме или бяхме станали?“ Въпреки че и Н. Бончев допуска свойственото за цялата революционна литературна критика на Възраждането подценяване на вече постигнатото, неговите съображения дават убедителен отговор на въпроса защо думата „европеизиране“ в смисъла на „позападняване“ липсва в художествената литература, в мисловността на книжовниците от Възраждането и техните обобщения за българската култура, в ярките публицистични и литературнокритически статии. Защото в светлината и на приведените примери тя е била чужда на „законът на природата“, на художествения опит на българската литература и следваните от нея закономерности, на огнищата на духовния прогрес. Познатата статия на Н. Бончев в „Периодическо списание“ призовава не към позападняване, а

⁴¹ В статията си „Европа като понятие в румънското културно развитие“ Джордже Чаушеску се обявява срещу това разкъсване. Съвременното обаче и го поддържа: едно поради факта, че не оспорва характерното за някои румънски автори отпреди Втората световна война уеднаквяване на европейските култури със западноевропейските, и друго, защото сам допуска на места подобно уеднаквяване. (G. H. Ceausescu, Der Europabegriff in der rumänischen Kulturentwicklung im 19/20 Jahrhundert. — In: Südosteuropa-Mitteilungen. 24 Jahrgang, Heft 1/2, 1984, S. 55).

⁴² Българската литературна критика. Цит. изд., т. I, С., 1967, с. 155.

⁴³ Пак там, 104—105.

към действено опознаване на тези огнища и взаимодействие с тях, което определя нейното неопходно значение и от тази гледна точка.

* * *

Както бе отбелязано, М. Браун и особено Й. Матъл виждат положителните последици от европеизирането още в постигнатото под негово влияние „девизантизиране“ и „дебалканизиране“ на култури и народи в европейския Югоизток. Такъв процес наистина съществува, той е дори едно от основните измерения на епохата, и това не предизвиква спор. С многовековното си господство Османската империя не допуска интензивно общуване на поробените народи с европейския културен свят. В замяна ги подчинява на своето административно устройство, налага в отделни райони и за определени периоди форми на условно, крайно ограничено на места, съжителстване с характерни за нея норми на духовен живот. Влиянието на Византия е историческа реалност, то има съвършено различна характеристика и е предмет на многобройни проучвания.

Но и този въпрос, взет в трите му съставни измерения, е далеч по-сложен, отколкото изглежда на пръв поглед. Деазитизиране или дебалканизиране въобще няма, както не е имало безусловно азиатизиране, византизинизиране и пр. Съвременното разглеждане на въпроса трябва да има за своя предпоставка ясен отговор на следните подвъпроси: в каква степен и в какъв именно смисъл се стига до азиатизиране, византизинизиране и балканизиране на една или повече култури в този район на Европа, в каква степен и в какъв именно смисъл, кои са неотменните белези на тези процеси и в кои точно области на културата те се изразяват най-пълно — в езика и художествената литература, в религиозните убеждения и мисловността на отделния човек, в християнското му съзнание и неговите начини на живот, в облеклото и поведението му? Заключение на М. Браун за целия регион е: „Поробените области изгубиха в продължение на четири века всяка истинска връзка (к. м. — Ил. К.) с Европа и нейното бързо културно развитие.“ Н. Генчев: „Пред старта на своето възраждане България е изведена *извън* (к. м. — Ил. К.) орбитата на европейския културен свят.“⁴⁴ Цитираните тук Юлиана и Клаус Рот предпочитат изреча „продължителна изолация от общоевропейското развитие от XV до XIX в.“ Много по-рано Ив. Шишманов и негови съвременници в различни страни са застъпвали становища, с които приведените мнения са сходни по своята същност въпреки внесените нюанси. И това е твърде важно, тъй като тезата за пълната или продължителна изолация е един от източниците на теорията за европеизирането, негова, така да се каже, изходна позиция.

Напълно ясно е, че трябва отново и с по-голяма системност да ни занимава изказаната преди мисъл за националната диференцираност на означените с горните наименования (азиатизация, византизация, балканизация) процеси, различни по обхват, съдържание и степен на изява в Босна и Херцеговина, в България или в Сърбия и Черна гора. Така ще уточним наред с всичко останало, че оформянето на определени черти в менталитета на отделни съсловия, придали обобщаващи нюанси на наименованията „балканизъм“, „балканщина“, „азиатизъм“ и пр., не означава балканизиране, съответно азиатизиране на културата и на менталитетите в Югоизточна Европа и специално в България. В такава връзка се откроява и въпросът за историческите времена, в които се извършват азиатизирането, съответно деазитизирането. Изложената тук концепция ни внушава обобщено, че европеизирането продължава и в първите десетилетия на XX в., щом то се илюстрира чрез творби на Ал. Константинов, П. П. Славейков и Г. Милев. Протича ли деазитизирането успоредно с европеизирането до началото на XX в. и дали то се извършва единствено под благотворното въздействие на позападняването?

⁴⁴ Н. Генчев. Цит. труд, с. 4.

Далеч по-обхватна, методологически убедителна и приемлива постановка на този род въпроси дава Н. И. Конрад. Тяхното решение той вижда в сложните взаимоотношения между Изтока и Запада, които имат своите аналогии в Югоизточна Европа и които никак не могат да бъдат изведени просто от обновителната мисия на позападнияяването. Определящи според Н. И. Конрад са общите закономерности в развитието на Изтока и Запада през епохата на Просвещението⁴⁵. С едни свои особености европеизирането в неговия градивен смисъл е било възможно като съпроцес на общуванията с Изтока, с други пък — като обединяващо направление, а в трети то има самостоятелно значение и като такова е опозиция на отделни насоки в живота и културната политика на Изтока, на Османската империя специално.

Състоянието на нещата у нас през Възраждането потвърждава това. Далече преди Ботев да придаде на тези две всеизвестни начала водещо значение, българската обществена мисъл се е обърнала към някои източни народи и култури по силата на общите закономерности, установявайки с тях повече или по-малко интензивни връзки. Наред с познанията за Европа, чиито литератури и култури се възприемат последователно от средата на XVIII в., нараства отношението към Индия, Китай, Япония и други източни страни.

Вярно е, че в много случаи познанията от такова естество имат, така да се каже, европейски произход, идват от Русия, Франция или Италия. Но това не променя постановката на въпроса, щом става дума за модернизирането на дадена култура като *вътрешен процес* и за отношението ѝ към света като основен по значение белег на нейното извисяване в посока на общата цивилизация. Всички периодични издания и немалко тематично обособени публикации от периода на интензивното училищно образование през Възраждането са фактори на едно целенасочено въвеждане на познания за света в духовните интереси на българите от онова време. Впечатляват по обема и съдържанието си дори само информацията в сп. „Любословие“ или четивата в някои от томовете на „Славяноболгарское детоводство“. Всички те поясняват една от големите истини за епохата: азиатизирането не се утвърди в духовното развитие на българите през XV—XVIII в., общуването им с прогресивните тенденции в развитието на Изтока се преплита с принципните начала на европейското и не е негово отрицание. Такова значение има например опознаването на Индия, характерни насочвания към която правят К. Фотинов, Е. Васкидович, Н. Бозвели, Г. Раковски и др. Етническият състав на Индия, особености на културата и материалните условия на страната, белези на езика, религиозните течения и фанатизмът на индийските мюсюлмани, образци на индийската култура и философски мъдрости, социалните противоречия в индийското общество, дори първопредстави за известни връзки и сходства в културно-историческия развой на двата народа — всичко това очертава началото на онази „индийска нишка“ в познанията на българина за света, които характеризират европейския фундамент на културата му, запазват го от азиатизирането и обогатяват европеизирането като компонент на развитието му.

Наред със сложната историческа плетеница от условия, влияния, зависимости, или въпреки нея, важно място във взаимоотношенията между Изтока и Запада като фактор на деазиатизирането заема и самата Османска империя през последните етапи от своята история. Реформите на Високата порта, специфичното положение на Цариград като разностраннонационално средище в този кръстопът, настъпилите промени в живота и духовните интереси на новите поколения, диференцираната намеса на европейските държави в тези преобразования и влиянието на развивани в тях хуманитарни идеи спомагат на българското общество да приспособи извършваните в империята промени към своите национални и духовни стремежи, без да приема дуализма като идейно-политическо течение. Немалко факти показват убедително, че след 20-те

⁴⁵ Срв. Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972. Вж. също българското издание на труда: Н. И. Конрад. Запад и Изток. С., 1979.

години на XIX в. у нас протичат успоредно два процеса с единна в основата си насоченост: нарастващата открита съпротива срещу националното и духовното потисничество, съзнателното използване на въвежданите в империята нови по дух промени, чиято реалност съвпада с познатите реформи, но има кълнове и предпоставки не единствено в тях. Втората линия е изключително интересна и все още недостатъчно изследвана; същността ѝ най-често е изчерпвана с правилни обобщения относно реформизма като привиден фактор на духовния прогрес. Трябва с по-голяма обстоятелственост да очертаем предимствата на извявяването при онези условия умение на дейците да долавят сходните тенденции като историческа даденост и да постигат влиятелно им в националния развой, а в случая и като фактор срещу т. нар. азиатизиране. Колко много са изказванията на дейците от Константин Фотинов до Христо Ботев, които съобразно с особеностите на отделните етапи поставят ударението на тази именно втора линия, чието осъществяване е органично свързано с цялостната характеристика на взаимоотношенията Запад—Изток—Запад. Сложната контрастна зависимост на взаимоотношенията Запад—Изток, Изток—Запад представя деазиатизирането или дебалканизирането на поробените в Османската империя народи, и специално на българския, не единствено като продукт на позападняването, а предимно като вътрешен процес на тези народи и култури — един процес, който включва европейските въздействия, без които той би имал друга историческа характеристика. В тази именно връзка следва да се разгледа и въпросът за посредническата роля, която поробените християнски народи и култури изпълняват в европеизирането на турската култура през XIX в.

* * *

Прилагана най-напред в областта на литературата и в отделни страни, а впоследствие — в различни сфери на културата и в определени райони, концепцията за европеизирането като *позападняване* е обърната днес към влиянията на Запада в целия свят. Същевременно обхванатите от нея изменения в духовния и материалния живот на народите не са вече задача само на литературните, лингвистичните или фолклорните проучвания. Изказват се мнения за утвърждаването на този род проучвания като тематично обособена изследователска линия с широк обхват, т. е. като проблем на сравнителното обществознание. Според Дитрих Герхард, обстойното изследване на тези влияния и отношения означава „най-неотложна задача на историческата наука“⁴⁶. Колкото и съдържателни да са обаче „западните наследства“ (Überlieferungen), а те са били и остават такива, колкото и силно да е в отделни периоди „доминирането на Запада“ (Western Dominance⁴⁷) по думите на индийския историк К. М. Паникар, остава несъмнено: истината за взаимоотношенията Изток—Запад, Запад—Изток, а също и за европеизирането като световен процес не произтича единствено от проучването на „западните наследства“, от „усвояването на модели и начини на живот“, характерни за западноевропейските страни. Нещо повече: пълното им опознаване като един от факторите на социалния прогрес и цивилизацията става възможно в контекста на широките интеграционни взаимоотношения между народите и културите на света. А както вече бе изтъкнато, представената тук концепция за европеизирането разрушава тъкмо тази интеграционна всеобщност на взаимоотношенията, вследствие на което продължителното ѝ прилагане не е довело до съществени резултати в изясняването на общите културно-исторически процеси, а още по-малко в сравнителното изучаване на културите. И затова мисля, че „най-неотложна задача на историческата наука“ и неотменимо задължение на сравнителното обществознание е да изследва с по-голяма интензивност всеобщите взаимоотношения и взаимодействия между народите и културите — един процес с наистина световни, регионални и специфични национални измерения.

⁴⁶ Europäisierung der Erde? Цит. съж., S. 14.

⁴⁷ Пак там, с. 14.

ЦЕЛЕБЕН ИЗВОР РАНАТА ИЗМИВА

(Поезията на Бленика)

ИВАН СПАСОВ

Нейното име може твърде бързо да се възвърне към сегашното поетическо „обращение“ по редица съществени причини. До неотдавна поетесата Бленика беше сред нас и, макар да не публикуваше често, нейното присъствие се долавяше осезаемо и физически, и духовно-естетически. Трябва да се изтъкне и едно друго съображение: тази авторка никога не е била център на спорове, на дискусии, на големи разговори; съществувала е в нашата предишна и днешна лирика някак си тихо, скромно, без афектации, без насилвания на вдъхновението и на перото, но тъкмо в тоя начин на реализиране и в това „скромно“ състояние на нещата се открояват ценности, които имат емоционално значение за читателите, пък и владеят мислите им с дълбочината на съдържанието, което се намира в стиховете на Бленика.

Без да съм привърженик на строгия хронологически ред в портретуването на който и да е писател, защото един такъв порядък в значителна степен ограничава импровизацията и „волността“ на търсенията и на обобщенията, струва ми се, че за разглежданата поезия той е просто необходим и ще докаже своите предимства. Достатъчно е да се вникне в света на поетесата чрез всяка отделно издадена стихосбирка, за да се види разширяването на мотивите, да се усетят полаганите акценти, да се долови разрастването на тематично-художествения кръгзор на лиричката. И още нещо — всяка самостоятелна нейна книга е „затворила“ в себе си „сепаративни“ стойности, които се възприемат с удоволствие самостоятелно и които подбуждат желанието ни да надникнем и в другите публикации, за да свържем краищата и да очертаем по-обемните контури на цялото.

Нека предварително изтъкна, че първата стихосбирка на поетесата Бленика, издадена преди повече от половин век, наречена „Брегове“ (1932 г.), пусната само в хиляда бройки, се препрочита сега като спонтанно откровение на душата, като изповед пред обичания човек и като молитва пред живота за живот и щастие в бъдните години. Ефирност лъха от чувствата и от цялостното настроение. Херувимска благост излъчват сдържаните, смирените интонации; разкриват се дълбини за духа и за преживяванията, наситени с нежността на спокойния, мъдрия, увлекателния образен рисунък. Сякаш пред очите ми застава самата Бленика, непозната за мен иначе в младостта си освен от фотографии. Но беглите ми спомени от по-късно време говорят съвсем точно за нейната кротка усмивка и съсредоточена мисловност, когато съм я виждал понякога, без да съм разменял с поетесата нито една дума...

Разбирам нуждата за литературната история и за литературната критика да бъдат принципиално строги, а и с остро реалистичен поглед към фактите, когато се връщат назад в по-далечното или в по-близкото минало на литературната ни действителност. Ала преди всичко друго, в едно такова завръщане би следвало да има проникновеност и дори сантиментализъм — разумен, полезен, ако искате и премерен, но истински. Защото без него сухотата на констатациите ще унищожи до-

стойния живец на оценяваното естетическо дело. В известен смисъл е потребно даже и рицарство. Чрез него ще се пробият непременно твърдите пластове на времето, под които лежи несправедливо затрупана красота, за каквато никога не може да има давност. Нейната сила е винаги днешна. И някой постоянно трябва да я изтъква. Нека има обаяния като известния герой на Иван Давидков, който упорито, непрекъснато скубе тревата на забравата, за да личи пътят към обичта на хората...

Не знам защо, но сега, вече опознал и почувствувал поезията на Бленика, пред мене се откроява един странен и привлекателен паралел: виждам сякаш една спретната, кокетна, уютна къщичка, до която се извива ласкава пътека, прекъсната тук и там, ала упорито примамлива и нежна. И тъкмо тя не бива да бъде застилана с отбрулените листа на годините; към нея не трябва да ни спъват бурените на времето и да я заробва тревата на забравата. Такова нещо ще бъде и несправедливо, и несползливо, тъй като ще влезе в противоречие с очевидните ценности на едно художествено сътворение, което е живо и което има интимно въздействие върху ценителите на българското поетическо слово. Наистина литературната критика, без да превзема терена от литературната история, би следвало по-често да се обръща към ония факти, които се смятат за „чужда“ област. И по такъв начин ще се разместват някои от установените пластове и ще се поддържа интересът към уж потминали с времето си величини. Защото всъщност няма такива — всичко е органически единен процес, в който някогашно и сегашно, без да си разменят местата, имат общата задача да формират идейно-емоционалната разностранна стабилност на човешкия менталитет...

Мене ми е радостно, че можем да пристъпваме към дебюта на Бленика с уважение и с трепет, които произтичат от самия характер на поместените в него произведения. Те ни въвеждат в една голяма нравствено-психологическа обстановка, където извира редица добродетели на женската духовност: готовност да се сподели съкровено вълнение, непресторена довереност на лирическата героиня към своя уважаван, обичан, даже понякога едва ли не боготворен партньор:

Грее твойт поглед
в чиста светлина,
сякаш греи над мене
родната стреха.

И зове ме странно,
и влече ме той,
пътя ти незнаен
нека бъде мой!

Сякаш заплелена
тръвам с теб и знам —
в светъл край магесен
бог ни води сам!

(„Страници“)

Облхва ни силата на доверия, вярата в добрия изход от всяка драматичност господства над разнородните чувства, макар поетесата да не предпочита стерилността на взаимоотношенията и открито да изповядва: „Не търся никакво спасение!“

С какво е наистина увлекателен светът на Бленика, подсказан още в първата ѝ книга? Кои са тези нейни качества, които ни примамват и държат нащрек нашите сетива?

За всеки читател отговорът ще е различен, защото и предпочитанията ни не са еднакви. Но има нещо отличително, което се налага на вниманието ни. За себе си аз ще го свържа с мислите и вълненията в стихотворението „Старите портрети“. На тях бих оприличил много стихотворения на поетесата, защото в него има една

тиха тъга за преминаващото време, което някога е било изпълнено с живота на тогавашните хора. И после ги е поставило в строгите и вечни рамки на „старите портрети“, за да се питаме все по-настойтелно и по-тъжно:

Нима е истина, че нявга са живели,
тъгували, обичали, лудели;
че слънцето е гряло и над тях,
че времето засипвало със прах
във вчерашния ден оставените стъпки?...

Носталгията извира от съзнанието, че всичко е подвластно на това неукротимо и неумолимо в хода си време, което първоначално ни приютява в своята „лодка въздушна“, омагьосва ни с чара на страстите, на желанията, на действията, докато „някой ден сами на таз стена послушно ще спрем, във рамка приковани“. Тогава други ще се запитват за бившата ни участ и ще се мъчат да разчетат следите, оставени от нас. Те ще искат „тайната да прозвучи“, та да ни почувстват като живи, да заговорят с предходниците си, а и да дочакат своя ред. И така от ден на ден, от година на година, векове и поколения наред. Ето го кръговрата на битието и лирическата героиня на Бленика му отдава своята проникателна мисъл, като го насища и с живите вълнения на сегашния миг. А той за философията на жената няма преходно-епикурейски оттенък. В неговата власт е целият порив за любов, за труд, за майчинство, за близост до земята, за преклонение пред създанието, за боговоене пред самата природа като висша хармония и образец за подражание от човека...

Това са най-главните жизнено-тематични опори в лириката на поетесата Бленика, овладели преживяванията и концепциите ѝ още в нейния дебют и уголемявани постоянно и майсторски в следващите откровения на чувствата и на духа. При това нека веднага посоча голямата романтичност на художествения рисунок, изпълнен с една тайнственост на словото, с неговата проникваща в дълбочините на вълненията сила, която няма външен блясък, а въздейства на възприемането ни посредством ясни образ, чистата стихотворна композиция и широката поетическа инвенция. Днес, при тая пъстра разцветка на лирическите багри, която често е уморителна за сетивата ни, пък и невинаги задоволява претенциите на сериозната мисъл, плъпнала като заразна болест по стволите на лирическото дърво, си заслужава да препрочитаме „остарелите“ реалистични завоевания, при които думата е точна, метафората е наситена с предметната и душевната стойност на всекидневието, а пространствата, разкрити от естетическите аналогии, ни отвеждат към истинското човешко битие.

В първите стихове на Бленика се вижда завладяващата патина върху чувствата и върху манталитета на лирическата героиня, богата с нравствената скрупулозност на своя характер, извисена от устрема на здрави патриотични страсти, родени от българската земя, от присъствието на легендарния Дунав, от нашата история. В тези дебютни откровения има нещо свято и магнетично като защита на интимната мъка и радост, като апология на раждането, като свещенодействие към детето, като страх и свобода пред пропастта на времето. Авторката го приема с трепета на живата жена, която ще му даде от себе си всички творящи сили, за да притихне накрая с вярата в неизбежното прераждане, което е и гаранцията за всяко безсмъртие. Това е мощното упование, което я кара без поза и не гръмогласно, а по женски стоечески да заяви — „аз кротко ще причакам своята смърт“:

Ще се стопи плътта ми като сняг,
кръвта ми твоята плодна пръст ще всмуче,
и някой стрък — случайно корен пушал — пак
като дете от мене сок и сила ще засуче...

(„Земля“)

Но това ще е по-късно. А сега, в началото на пътя, предстои друго, много по-съществено за любимото момиче, за бъдещата майка, за твореца, за гражданката, за българката.

Тук, уместно или не, ще направя това прекъсване на разсъжденията си върху ранната лирика на Бленика, за да благодаря на нейната дъщеря, проф. Милена Цанева, която ми даде следния автограф на стихосбирката „Брегове“: „На Иван Спасов — рицаря на българските поетеси — не бих могла да предложа по-сърдечен дар от първата книга на мама. С най-хубави чувства.“ Можех да прочета някои от стихотворенията в дебютната книга в сборниците с избрани творби, ала друго си е, като държиш пред очите си самия оригинал и като имаш това сърдечно посвещение. Така и патината, за която споменах, е по-ярко изразена; и усетът за автентичност е незаменим; и общуването между критик и поетеса е някак си по-непосредствено: и като възприемане, и като преценка...

Нека се върна към текстовете на творбите, защото съдържанието им ни задължава да бъдем по-достоверни в тълкуването и в изводите. Вече споделих впечатлението си за оная романтичност, която иззира от самия художествен стил на изображението в поезията на Бленика. Тонът е аналитичен и води към една сигурност на сетивата, които се ориентират вярно из „фактологическата“ обстановка. В атмосферата нещо ни говори за „далечни векове“, за „боен шатър“ и за „вожд победен“. Това са по-скоро видения на влюбено момиче, което не държи сметка за истината на случая, а хиперболизира неговата красота, докато блянят не е станал реалност. И слава богу, че е така, защото иначе не би останало нищо смислено и увлекателно за ролята на тая заслепяваща магия, наречена любов. Но щом отминем, макар и временно, еуфорията от въздействието на отчасти подсказаното или напълно измисленото шастие, лирическата героиня насочва погледа си към „земния“ свят и вижда прелестите на живота около себе си. В стихотворението „Май“ може да се усети същото празнично настроение, ала вече съвсем лишено от унеса на фантазията и основано върху една гледка, пълна с омаята на конкретността:

Шумят зелените вълни,
синцеп по синура изнича,
и маргаритките с листа
гадаят кой кого обича.

А слънцето, като сърце,
в което любовта прелива,
над всяко стръче и цветче
любов и светлина излива.

Такива „прехвърляния“ от един мотив към неговата противоположност не свидетелствуват за неустановеност на вниманието, а доказват смесичата между въображение и точност; говорят за игривост на предпочитанията и в края на краищата означават правото на твореца да не бъде скован от каноните на еднотемията, а да следва фриволността на житейското разнообразие, което е и в същността на всяко истинско творческо превъплъщение. Тъкмо и на това обстоятелство се дължи нашето вярно усещане за обемност и за богатство в един поетически дебют, какъвто е „Брегове“ на поетесата Бленика...

В лириката на тази авторка има нещо смирено, търсещо не толкова бурите на битието, колкото неговото спокойствие, чрез което се разстилал много на брой, а и различни посоки за поведението и за характеристиката на човека. Може би ще трябва да откриваме цялостното измерение на личността чрез една „формула“, която напълно приляга за естетиката и за философията на тази лиричка — да се вглеждаме и да проследяваме „нежността на простото сърце“. В него са заложени такива богати пластове, в които се побират интимни вълнения, предизвикани от „светлата бездна“ на две обичащи очи; тука се корени трайно впечатление от магията на Търново, из което заплениеният ще блуждае даже и след своята смърт. Някои метафори са

толкова релефни, че приличат на образно изваяние с непосредствено зрительно въздействие — вятърът рони бели цветове „като замръзнали сълзи“ („Пред залез“).

Тихото съзерцание, вместо да отвлича жената от изпитанията на живота, още повече я прави вгълбена и общителна с неговите повели, които в поезията на Бленика са пречупени през нежната устроеност на лирическата героиня. В мигове на усамотение, даже и когато „никого не чакам“ — и тогава тя не се откъсва от болките си, не се изолира от света. До такава степен въздържанието е крехко, че само един рукнал спомен ще е достатъчен да разруши кротко приспаните в гърдите ѝ „спокойни“ сънища на живите впечатления от „минати бедни“. И затова молбата е отправена към настъпилния мрак в стаята, където временно е потърсила убежище, да не я оставя незащитена и да ѝ прати някакво упование:

О, залюлей ме, мрак, със тиха песен,
да бъде моя сън благословен,
и да сънувам мирен край небесен
и светъл — утрешния ден.

(„Вечер“)

И ако все пак усещаме как отделни мотиви звучат откъслечно в първата стихосбирка на Бленика и създават убеждението, че нейното внимание се е ръководило съвсем от капризите на момента, на хрумването, на дошлото настроение, то има такива откровения, които са изконни, носени като зов на кръвта и като дълбока изповед на природното у жената, на инстинкта за майчинство, на копнежа да се продължи съществуването, да се създаде и отгледа новият живот:

И нежен глас аз чух да ме зове:
„Над теб небето спусна светлина, о майко,
и малката звезда, която гря на бога у нозете,
сега лежи до тебе и сияе
като безценен камък до сърцето ти —
ела, новородена майко!“
И светъл лъч прониза моето сърце.
И стана сладко, топло в тоя час,
като че ли на майка си на скута
заспях, вслушана във кроткия ѝ глас.
Когато сепната очи отворих,
блестеше изгревът във моите прозорци,
и в тоя миг,
със първия лъч пронизал стайката тиха,
незнаен глас, като молитвен вик,
зовеше ме за първи път.
И лакомо устенката се впиха

в топлата ми гърд.

(„Светла нощ“. На Румен)

Това е опиянение от святата и незаменима радост на първото майчинство. Разгряването и градацията на чувствата имат прилика с прилива на вълните, които не знаят умора и задръжка в светлата магия на импровизацията; това е тържеството на плътта и на душата, които се сливат в единство, за да изпеят химна велик на естеството. Редки са в нашата поезия такива нежни възторзи, които превръщат майчинските откровения в апотеоз на „тайната и чудото велико“. С първата си книга още Бленика постави дълбок знак в своята лирика и олицетвори образа на рожбата като ласка, като искрица, като „светло зрънце“, като грейнало слънце, като малка птичка:

Пред теб днес слагам всичко
и чашата си в твоята преливам:

чрез теб ще гледам занапред,
ще дишам с твоя дъх — на тоя свет
ще бъда скръбна и щастлива...

(„Над люлката“)

Превъплъщенията на чувствата, избликът на радостта и надеждата, готовността за изпитания, гордият повик и приглушената дума — всичко варира в една богата гама и създава у нас представата, че няма друго по-тръпно и по-щастливо, по-възвишено и по-пълноводно, по-същностно и по-значимо състояние за жената от нейното усещане, че е майка и че дава живот на друга душа и на друга плът. Лирическата героиня на Бленика се къпе в празничната симфония на всички сетива и нито за миг не забравя тяхната будност. Реалистичното и магьосническото се сплитат в цялост, която издига още повече свещения праг на блаженството:

Над теб склонена, галя ти косата —
копринената мекичка коса —
и бавно утринна роса
пред мен разтваря два лъчисти цвята —
разтваря се лазурната врата,
и ето, греят небесата.

Къде извежда тая светлина?
Какво се крий в сияющата бездна?
Защо не мога в нея да възлезна,
далеч от тая горестна страна!

И бавно мойта длан повлича се надолу,
ръката ми затваря чудната врата,
затварят се лазурните цветя,
и върху тях склонена аз се моля.

(„Ласка“)

Това е някакъв унес! Премината е границата на обикновената радост и настъпва царството на бляна, в което лайтмотив е безкрайната молитва. Сътворен е неземен свят, озарен от светлина и разтварящ дверите към нечувана музика. Само свръхчувствителната майчинска природа може да се потопи в безкрайността на блаженството и да превърне строго реалистическия поглед на поетесата в инструмент на фантазното ликуване. Вълшебството, чудодейството, прераждащото могъщество на рождбата кара майката да се вижда „по-богата от най-богатите милиардери“. В лириката на Бленика детето става култ, а майчинството е възведено до висотата на животосътворение, което по сила и по вътрешна психологическа яркост няма равно на себе си...

И втората книга, наречена „Бяла птица“ (1937 г.), за да се изрази с тая метафора оптимизмът на героинята от интимния празник в душата ѝ, продължава линията на светлостта и на възторга, които летят над нея като постоянно съпътстващ ореол. Посветеното на Вела Каралийчева стихотворение „Безсмъртие“ може да бъде манифест на жизнелюбието и на слънчевия възторг от битието. Всичко тържествува, всичко цъфти, всичко е бликнало и устремено към плод — „възкръсват вече семената, нетленният живот добива плът“. Пролетта е събудила соковете, ухаанията са опияняващи, несразим е пътят на обновлението. Като пулсираща сърцевина е душата на лирическата героиня, която измерва чрез най-тънките сетива на съществуването си всяко напрежение и чувства как „живота млад към слънцето кълни“. Може да се говори за слънчевата озареност в лириката на Бленика, без да се пресилва тази констатация и като се уточни, че става дума за вътрешния порив на творчеството, за неговата идейна същност, за човешкия възглед спрямо света. При това — нека подчертая дълбоката истина — касае се за общия тонус на пресътворяването, за философията на художественото изображение, за светолюбието

като позиция и като въздействие чрез отражението. Ние не можем да търсим формалните белези на тая гледна точка, защото нейната защита идва най-напред с цялата хуманистично-гражданска откровеност на поетесата и после ни привличат реализмът и нежният рисунък на картината. Медиум е самата жена, устроена така, че възприема светлостта на битието, без да забравя неговата пестра обогатеност и без да заобикаля неговата диалектическа променливост...

И тук в центъра на емоционалната лъчезарност отново стои свидната рожба, която е станала „мъничка бисерна песен“ в неимоверно дългия и безконечен ход на „моето, твоето, вечното време“. То е пронизано с отблясъка на тая сребърна птица, която прелита като символ на продължения род, на запазената кръв, на безсмъртния живот, докато като „сребърен ручей“ детският глас ромоли покрай нас, докато в младите му води „чист се оглежда сводът небесен“ („Дете“). Пак ще повторя — идеята за майчинството придобива чрез перото на Бленика чудотворна магия. И поражда един достоверно-романтичен изблик, в който ние търсим своята младост и в същото време намираме най-силната утеха: няма свършек светът, защото е непрекъснато млад чрез слънчевата поляна на детството, което като „целобен извор раната измива и пламва в мен погаслата надежда“ („Ти“). Наистина от светлината на майчината си радост лирическата героиня създава една приказка, в чиито води живее духът на вълшебството:

В гласеца ти звънят звънчета,
от росните поля дошли,
планински ручей сладко ромоли,
и пеят птици в пролетни дървета;
запърхват бели пеперуди,
и всеки пвят
във пъшките се буди.
И божий свят
тъй чист
в зениците ти мънички изглежда,
че, като пара в лятна утрин,
скръбта в душата ми се дига и разлива,
целобен извор раната измива,
и пламва в мен погаслата надежда.

(„Ти“)

Детето е оня фокус, през който авторката, пък и нейната лирическа героиня възприемат целия свят и му дават възторзите на чувствата и преценката на мисълта си. В конкретната ситуация може споменът да ни връща към омаята на детството, а е възможно и грижата, радостта, умилиението за нашите деца да бъдат оня порив, който ще разтвори хоризонтите на щедрите преживявания. Това няма толкова голямо значение. Важно е друго в случая: през жизнерадостната и по женски очарователната ведрост на емоциите всичко придобива някаква особена заразителност и става притегателен маяк за нашето внимание и за нашите вълнения:

То ли днес ме, възкръснало, води
с твоите мънички нежни ръце,
или вятърът — скитник безроден —
всё спомени в мойто сърце?

Все едно — духай, пролетни ветре,
вей се, мъничка бяла ръка —
аз ще стигна със вас бреговете
на шумящата родна река.

Като степните волни табуни,
препуснете нататък галоп —

ето тихия, белия Дунав,
с побеляло от мъдрост чело.

Аз изкъпвам във него сърцето си —
пак съм малко безгрижно дете
и в цъфтящите жълти полета
тичам днес и лудувам след теб.

Тъй е свежо и синьо небето,
тъй е звънк и чист твой смях —
радва ме днес всяко малко цвете,
родна ми е цялата земя.

(„Пролетен галоп“)

Когато се опитам да подбера най-точните цитати, за да потвърдя изводите си за отношението на Бленика към света на детето, просто не мога да бъда кратък с примерите, защото следва да се „онагледят“ редица моменти от широтата и от дълбочината на тая взаимовръзка. Поетесата не предпочита „формулираните“ душевни състояния пред живостта и пред релефната им непосредственост. В тяхната емоционална и рисуначна яркост попада нашият поглед. И в този смисъл може да се говори за специфичната проблемно-художествена разработка на идеята за детето като „свързващо звено“, като мерило, като мост към безсмъртното на живота. И действително е така, защото само продължаването на човешкия род побеждава разрухата на времето. И поколенията едно след друго му стават господари чрез ново творчество и ново съзидание...

Разбира се, такава е и закономерността на самия исторически процес. Но друго е, когато неговите детайли получат образна конкретизация. А и още нещо драгоценно трябва да се подчертае — Бленика никъде не използва сухите философски умувания, а разкрива пред нас интимни отреагирвания на майката, на жената, на българката към проблемите на всекидневния живот. В него детето и родителите, и най-вече майчината ласка, стават част от нашата национална битност, от психонравствената биография на народа: една органична заложеност в съдбовността му, свързана и „разчетена“ върху възгледа за конфликта или за хармонията на двуединството предходници и наследници. Този същностен възел в една сурово-реалистична или пък в сантиментално-романтична светлина присъства като стожер и в нашето фолклорно наследство. Той произизва и значителни произведения на белетристи, поети, драматурзи, сценаристи. Тъкмо в този естествен контекст разглеждаме и лириката на Бленика, подчертавайки жилавостта и деликатността на разработвания съкровено-емоционален мотив. Светът на детето преобразява дори и локвата в лазур, в бял облак, в бездънна глъбина...

Ние можем да се ограничим в тематичния обсег, обобщавайки най-характерното за поезията на Бленика, и да изтъкнем като най-важен именно мотивът за ролята, мястото и въздействието на детския образ, на детското присъствие в нея. Няма да вървим — в такъв случай — по неверен път, ала рискуваме да недовидим някои други очертания в стиховете на лиричката, които допълват нейния творчески профил. Въпросът не е да споменем за всички произведения, редица от които третираат епизодични хрумвания и духовни отгласи, а да наблегнем на такива, които носят определен, и то силен акцент. Достатъчно е да вземем за пример стихотворението „Гиганти“. В него е заложен един социален контраст, разкриващ противопоставянето между физическата мощ (чрез образа на хамалина гигант) и всевластието на „една нищожна мъничка монета“, подхвърлена му от разярената „дребна, слабичка госпожа“. В тая сценка се долавят и „отломъци от вътрешен пожар“, лумнал в гърдите на обезправения, и съчувствие към него. Без много реторика и „убеждения“ поетесата постига целта на своя замисъл.

Би могло да се изтъкне гледанието на лирическата героиня в творчеството на Бленика по адрес на съставската град—село. Тя върви като че ли в традицион-

ното за нашата литература русло, което сочи противоречията и несъвместимостта им. Но в стиховете на поетесата разграниченията идват повече като емоционалност, като носталгия за тишината, за въздуха, за волността и простора — не толкова като обществена противоположност.

Все тези четириъгълни стени
отнемат ми света и хората,
и, като птици, моите дни
във клетката им са затворени.

Срещу леглото ми, ту ярко син,
ту мрачен и мъглив, прозореца
донася смутен шум отвън
и с мен за времето говори.

И сякаш никога не е било
да стъпвам по тревистите пътеки,
и слънцето над моето чело
не е прежуряло и пекло.

Един далечен връх едвам
се очертава на стъклата —
единствено по него знам:
не съм напуснала земята.

(„В най-горния етаж“)

Вероятно това е първият протест срещу урбанизацията, която няма сегашните размери и последици, но все пак е достатъчно осезаема за тихото патриархално устройство на българката, пък и на българина, които проявяват психологическа, органична, цялостна неподатливост към новата обстановка и към променените условия на бита. Не е още улегнал, трудно свиква един вече формиран стереотип с наложените и непривични за него изменения. Нашата поезия е отразила този момент и реакциите на Бленика са част от по-голяма цялост. Да си припомним факта, че още в началото на второто десетилетие от сегашния век Иван Радославов написал една статия за София и нейния образ, и нейната функция за развой на модерната ни литература. Там са изказани мисли, които в известен план звучат като предричане, като едва ли не заклинание. В голяма степен и дори в остра форма то се сбъдва, разбира се, „облагодетелствувано“ чрез обективното развитие на самия живот.

В лириката на Бленика има и по-конкретни, а и по-драматични в личен план контрасти, които разкриват какво преживява и какво би искала да бъде нейното всекидневно битие. За това ни говори стихотворението „Сред книгите“. Терзанията на лирическата героиня са колкото приемливи, толкова и романтични като желание. Тя оплаква съдба, навярно засягаща я и нея самата по един или по друг начин: защо мъжът е отрупал с книги тази градска стая, в която не влиза въздух, докато навън „на пролетта разцъфналите клони като ръце прострени за любов „мамят всичко живо“ със плахия си ароматен зов“. Нима няма нещо по-привлекателно и по-полезно за него? Та нали нашите предходници са кодирали в кръвта и в стремежите ни по-различни предпочитания? А и за сегашното поколение резултатът би бил друг, ако начинът на съществуване ни предпазваше от тая затвореност и от въздействията на заседналостта:

Под сянката на мъдростите хладни,
затворен в тези четири стени,
не си ли спомняш цъфнали ливади,
не си ли спомняш детските си дни?

На твоите прадеди сред люшнатите ниви
и на пръстта под ласкавия зов,

нима не би прекарал по-частливо,
сред проста радост и любов?

Децата ти би били пъргави и здрави,
когато, сбрани окол' теб,
с ръцете си стоманено корави
изкарвали би своя хлеб.

Не би израсли тук, отровени
от сажди и от книжен прах,
разказвала им би мъдрости вековни
едничка селската гора.

Затуй аз ненавиждам тая стая,
където тежки томове лежат,
като разбойници, които тайно
от земните ти часове крадат.

Необичайността на това стихотворение се определя по няколко посоки — то е публикувано през 30-те години, когато урбанистичният проблем не стоеше така настоятелно и болезнено както в битов, така и в психологически смисъл. Освен това прави се апология на първичното, на природното едва ли не в противовес на културата, на познанието, което идва чрез книгите. А и нещо друго се налага на вниманието ни — укорите, съображенията, преценките „за“ и „против“ един или друг начин на живот идват от жената. И тук е странното, защото тя е по-гъвкава, по-приспособима, по-гърпеливо и по-лесно аклиматизираща се при различните обстоятелства и условия. Всички тези комплекси показват зародиша на една проблематика, твърде разпространена днес, която е набирала инерция отдавна и която има своите основания в сплитането между огромното патриархално начало в живота на преобладаващо селското българско население и градското му преобречение, което изземва постепенно част от препитанието и от самочувствието на българина. Съвсем закономерно е тези процеси да получат своя дял и в нашата литература посредством един или друг зрителен ъгъл и чрез индивидуална творческа разработка. Нека за колорит прибавим тук и стихотворението на Атанас Далчев, посветено на Константин Гьльбов, което в строго специфичен ракурс отразява гледнщето на поета за взаимовлиянието между книгата и вдъхновението. . .

Твърде широко място в лириката на Бленика е завоювал изповедно-любовният мотив. Неговото изследване ще ни даде право да кажем, че авторката постига своя самобитност и прави лични открития. Преди всичко те са в областта на вътрешното изживяване, което има повече функцията на констатация, на успокоено изреждане и не е разтърсено в същността си от буреносни конфликти. Лирическата героиня измерва скръб и радост чрез една везна, която се нарича женско сърце и която не иска да установи, пък и не желае да разграничи, степента на силата в тези контрастни чувства. По-важното е, че те са живи, че тяхна крепост е душата, че там не се таи омразата и не битува отъмщението, а се подвизава само трезвата преценка. Има и такива жени, които издигат между хората и себе си като защита сърцето си, което се превръща в мерило на всеки трепет, в извор на всеки порив:

Във него нека падат отразени
и скърбите, и радостта ми,
и, като птица в бездните родена,
от него да излита песента ми.

(„Сърце“)

В любовните стихове на редица наши поетеси сблъсъкът на двете личности — тази на жената и тази на мъжа — има драматичен, силно емоционален, често пъти остро противоположен смисъл: хвърлят се обиди, търси се сметка, разгарят се страсти, стига се до конфликт, временен или траен, понякога след разгара на

изпитанията настъпва хармония, завръщат се птиците на интимността, разпръскват се облаците на недоверието. Подобен случай не се откроява в лириката на Бленика. Тук действа омокотената емоционалност, наслагат се пастелни тонове, създава се поетична обстановка; скрити са рбове и на едва забележимите несъответствия: кротък е сънят на жената, защото тя вижда любимия човек с грейнали от „жажда, любов и възторг“ очи. Близостта им е съпроводена от безпамятно дълго мълчание, в което „мигът е безкраен, безкраят е миг“. Те взаимно си шепнат имената и се гледат в унес. Щастieto в такъв случай е пълно или се приближава до своята пълнота, тъй като не съществуват органични причини, които да го нарушават значително. Екстазът на душите и на емоциите се доближава до предела, когато взаимността носи опиянение за хора и природа. В такъв миг не се пита за нищо, следва се посоката на съдбата, ликуват всички фибри на чувствата, настъпва магията на единението, която предпазва от изненадите на черната орисия:

Ти си моят любим,
аз съм твоя любима —
все едно ни е нам,
накъде ще вървиме.

Виж, издига денят
своята златна корона
и по нашия път
златни капчици рони.

Небесата цъфтят,
зеленят тревите,
в моите устни смехът
светла песен изплита.

Кога здрачът сплете
своите сенки големи,
все едно е къле
уморени ще спремe.

И във блеснал палат,
и във сламена къща —
неизменна в тоз свят,
любовта е все съща.

Тя във слънцето грей,
спи в зрънцето незрима,
в моите устни днес пей:

щастие има!

(„Проста песен“. На Цветето и Владимир Чавдаров)

Това е най-възторженото, най-безоблачното, най-категоричното в своя светъл строй интимно стихотворение на Бленика. И нека не се мисли, че то е плод на изгубена представа за сложността на човешките взаимоотношения или пък че някаква наивност диктува тези оптимистични внушения, които господствуват в цялото стихотворение. Любовта в него звучи като чиста музика на радостта и като предпазен от каквато и да е превзетост порив на откровението. Авторката е създала своеобразен химн на интимността, който оглася всичко и прави достойние на хората философията на щастieto. За него има простор във всяко сърце. То е като слънцето — навсякъде огрява...

И след като допускаме, а и фактологически е така, че такива произведения не са родени от голата условност на възторга, че те крият в себе си голямата идея на жизнелюбието, че тяхната люлка е пълноценността на битието — при тия обстоятелства можем вече да нюансираме интимната и по-специално любовната палитра на Бленика. И тогава ще забележим, че на стъпка след радостта върви мъката, че тържеството на чувствата се провира през серпантините на съмненията; че планината на щастieto не се състои само от светли върхове, но и от мрачни подножия. Всичко това е тъкмо така. И все пак същественото е другото — способността да се изпди тъмната мисъл, да се победи неверието, да се потегли към висината на душевната щедрост и там „с езика на лазурните безбрежия да ти разкажа тая странна нежност, в сърцето си която нося аз“ („По белия път“).

Поетесата Бленика не се задоволява с установяването на истините. Нейната цел е да ги обобщи чрез диалектиката на самия живот. И в една такава многостранност на измеренията да открие трайните ценности: по белия път на забравата „като далечни къщички отминати, спомени димят“; нека съхраним големите мигове на радост, защото рано или късно ще падне „вечер черна“. И тогава ще ни е най-потребен „лъч от тая светлина“, която всеки пази у себе си през живота,

защото иначе не може да се устои на постоянните проверки, не може да не се обича, не може да се изпълни достойно човешкото ни предопределение на тоя свят, върху тая земя, така сърдечно и отрезвяващо вплетена в интимните стихове на Бленика...

Всеки разбира, че не е потребно в случая да се преразказват мотивите в лириката на тази авторка. Но е благоприятен фактът, че имаме пред себе си реалистичен творец с корени в действителността, с твърда житейска позиция, с хуманистична философия, с изстрадано и възторжено човеколюбие. А всички тези предимства ни дават основание и право да разширяваме интерпретаторските обхвати, когато се докосваме до поезията на Бленика; да издирваме и онова, което пряко не е казано в текста, но дискретно и очевидно се съдържа в него, макар че поетесата не спестява и преките попадения в избрания замисъл:

Зад маската на думите, които
любезно пръскаме край нас,
стоим ний всички в безопасност скрити.

И колко сме добри, прекрасни, чисти —
префинени, школувани артисти,
които ловко хвърлят примки във нозете си.

О, лицемерен свят! На всекиго от нас
би трябвало поне да има надпис:

„Пазете се!... Пазете се!...“

(„Радиовъдн“)

Авторката знае и отчита силата на личния си опит, че „в потока на годините погасва моя плам, зли нокти в нежното сърце се впиха, и капка подир капка сълзите ми там несетно каменна утайка утайха“. Това е знак за умъдряване и за по-аналитично вглеждане в действителността, докато съвсем застине маската на лицето и студената непрогледност се превърне в стена...

За поетиката и за трактовката, които изпълват лириката на Бленика, са характерни някои похвати, придаващи на творчеството ѝ самобитен колорит. Най-напред ще изтъкна обстоятелството, че рисуният е много предметен, ала описанието никога не води, пък и не свършва, при самата конкретност — винаги съществува простор и за необходимото широко тълкуване в нравствено-хуманен и социално-психологически план („Море“, „Копнеж“, „От терасата“, „На рулетката“, „Несебър“, „При Ахелой“ и др.). Това са стихотворения за морето, използвано в поезията на Бленика и символично, и с нагледна достоверност. Като изключим очевидната напластеност някъде от излишни подробности на картините, можем да кажем с увереност, че авторката органично споява иносказанието с точността. И по такъв начин се получават инвенции, които художествено и емоционално издигат моралистическите, гражданските, историческите и патриотичните разбирания на поетесата („Параходи“, „Пътешествие“, „В Аладжа манастир“, „Щъркели“). Мене ми допада особено тая укротеност на изображението, което не кипи видимо, не предизвиква страстите на духа и не пали мигновено нашите сетива, но задържа вниманието задълго и върши своята деликатна работа...

Вече загатнах за външно спотаената, но дълбока и силна обич на лирическата героиня към Дунав, към равната българска земя, към родния край. Добруджа е легнала любовно и мъчително в сърцето на поетесата, вратите на родния дом са зазидани, ничия ръка не се опитва да ги отвори, „засипали са всички пътища следите си“. Носталгията се втвърдява „като камък гробен“ и тегне в душата на лирическата героиня. Изповедта е откровена, съдбовна, покъртителна и мила:

Там спят сега на моя роден край полята,
тъй близо са, че сякаш сещам им дъхът,
прелитат лястовиците крилати
и, може би, над моя дом летят.

И знам — селата пак загръща топла пролет,
по ридовете теменужките цъфтят,
и щъркелите с плавен полет
гнездата си порутени строят.

Ала в душите пролетното слънце
не ще разпръсне тежката мъгла...
Не радва никналото златно зрънце,
ни пролетта, ни белите крила.

Неволно стъпките нататък ме повличат,
и всяко камъче оттатък ме зове —
не спира любовта пред никаква граница,
сърцето не пречупва се на две.

(„Край Дунава“)

Това е измежду най-трогателните изповеди-елегии в поезията на Бленика и едно от ярките носталгично-патриотични откритения в българската лирика, имала тежкото задължение и светлата мисия да възпее земята на разпокъсаното ни отечество, чийто насилствено поставени граници са разделяли дете от майка и стопанин от земя и дом...

В лириката на Бленика има скрита страст да се прониква в тайната на битието, да се ловят миговете на безсмъртието, да се възпява силата на човешкия дух, да се поставя на пиедестал творчеството, да се издига и боготвори създанието. И в такъв смисъл нейната лирическа героиня не приема отчаянието и не робува на идеята за преходност и за безполезност на съществуването. В безконечната му превъплътимост и в смяната на поколенията има нещо успокоително, достойно, естествено и жилаво като белег и като стимул в живота. Категорично и високо жената в поезията на Бленика заявява: „Не мога да се примиря с пръстта и нищото.“ Въпреки разрухата, независимо че толкова кратко ни е определено да бъдем на тоя свят, човекът е способен да възкресява угаснали планети, да посажда в утробата им „чудно и уханно цвете“, в мъртвината на хладния им камък да събужда „животворен пламък“. Какво ли не е подвластно на хората — „чрез нашите дела, омрази и любов, творим ний някъде живот подобен нов“ („Пръст“).

Това е оптимистична лирика, в чиято естетика грее обичта към живота, към човека, към труда, към родината, към творчеството. На пръв поглед нищо изключително и дръзко не присъствува като изразни средства, като художествена позиция, като гражданска проблематика и като стилистика в поезията на Бленика. И наистина е така с допълнението, че именно в отказа от фрапантност е заложена трайната сила на оценяваните стихове. Те са непринудени, реалистично родени, ангажирани с обикновени преживявания, наситени с мисълта и емоциите на лирическа героиня, чийто поглед обхваща както миналото, така и сегашното време. Те се обединяват в едно цяло чрез образа на човека, чиято интимна и обществена участ е показана вълнуващо и убедително. Това може да се потвърди чрез проникновението, което сме длъжни да проявим и към другата стихосбирка на Бленика — „Сребърни ръце“ (1943 г.).

Нейният облик е антологичен до голяма степен. Повтарят се редица произведения от първите две книги, а новите са поставени, за да подчертаят, да сложат ударението върху ония проблеми, които дълбоко ангажират чрез автентичната си природа и чрез величината си както лирическата героиня на поетесата, така и самите нас. При това, нека отбележа тази особеност, говоря в случая за теми, които имат „илюстративен“ спрямо живота характер, но съдържат в себе си основание за широка и вгълбена философска трактовка. Става дума за смисъла на битието, за границите и магията на родината, за пътуването на човека през времето и за безсмъртието чрез любовта и чрез децата като продължение на рода човешки, а и като съкровищница на завещания дух и на потомствената кръв. Такава е диалек-

тиката на съществуването, че за едни бъдещето е отминало вече, а за други започва тепърва. Но в безкрайността на житейската верига старицата и нейното внуше са неотделими. Те са двата полюса на здравето единство...

Бленика не показва стремеж към никакви абстрактни екзистенциални съждения и открития. Всичко в поезията ѝ носи земната мъдрост на живота и върви по следите на проверената орбита — раждане, труд, къща, деца, радости, мъки, търпение и прощаване с този вечен кръговрат, в чиито силови линии влизат следващите поколения. Така е било винаги. Само че всяка нова личност изпитва чрез индивидуални сетива законите на тая вечна истина, за да я обобщи като свой опит и своя философия:

Невестата пристъпва и целува им ръка.
Ще затече животът ѝ от днес като река,
която има път и свои брегове.
Земята здраво ще я сграби, ще я окове
в веригите си яки, несломими.
Ще идват жежки жетви, люти зими,
ще бъдат дните пълни като класове,
напени с едро тежко зърно.
Децата ще се раждат, ще растат...
Един ден колелото пак ще се превърне
на тоя праг. Така от векове
животът тук навива и снова
безбройни нишки и съдби — в един и същи път.

Такова е предсказанието на лирическата героиня за бъдещето, което е програмирано и пред младата невеста в стихотворението „Път“. Вариантите могат да са повече на брой, ала същността си остава непроменена. Тя е определена от самото битие. И поетесата неслучайно в третата си книга е оформила цикъла „Село“. В него избликва преклонението към земната сила и то е жителният извор на разумни традиции, на градивната и устойчива моралистичност, на твърдите опори, върху които се крепи продуктивното съществуване. Дискретно и постоянно, с една лирическа обаятелност и с достолепен тон, Бленика изрича възхищението си от примера на селските жени, от „коравото и здраво племе“, което живее върху щедрата земна гръд и „хвърля със шъпи семената златни на бъдещето в тъмните бразди“ („Село“). Това е искрена и чистосърдечна изповед на уважение и на възхвала, които идват от пластове на историята и от унаследената българска памет. Не може и дума да става тук за някакъв закъснял селски романтизъм...

Впрочем поезията на Бленика не е скована от студена фактологичност и от регистративна достоверност. Авторката дава свобода на въображението си, раздвижва отдавнашни сенки, пътува из лабиринта на годините, възпява градове и личности, търси живееца на исторически събития, съотнася миналото към настоящето, проецира днешното в утрешното. И тези признаци се виждат навсякъде в книгите ѝ, но тяхната съсредоточеност и плътност проличават най-вече в цикъла „Сенки“ от стихосбирката „Сребърни ръце“. Така се постига динамичност в проблематиката, сливат се и взаимно се обогатяват разработваните мотиви, разширява се житейската основа на претворяването, става по-изконна творческата позиция, от която лирическата героиня гледа на света. Нейният стремеж е да утвърди на всяка цена и с убедителни художествено-идейни аргументи хуманизма като възглед, патриотизма като закваска още от майчиното мляко, нравствената скрупулозност като висша човешка мярка, диалектичността като неотменим принцип и любовта към дом, към съпруг, към деца, към родители като стимул за живот и за творчество.

Разбира се, условно посочвам само тези качества в съдържанието на разглежданата лирика, защото не мога да обхвана всички нейни детайли. А те се намират

и в романтичното звучене на чувствата, и в мелодичната, в песенната ритмика на стиха, който покорява с музиката си:

Уличката е позната —
сън ли е, не знам...
Ето църквата, чешмата —
кой ми маха там?

Ти ли чакаш, моя младост?
Как ли ме позна?
Беше пролет — днеска пада
есенна слана.

Янтра пак лежи заспала,
в нейните води
гледай — чудно огледало:
къщи и звезди.

Там ли някога потъна
един звезден свят?
Миналото кой погълна?
Що е то „назад“?

Призраци, о спете, снете
в тихите води!
Мои стъпки, не бъдете
мъртвите звезди!

Виж, в гората с първи тръпки
броди есента,
ехото на моите стъпки
пада в пропастта...

(„В стария град“)

Цитирах изцяло този текст, защото е трудно, даже невъзможно разкъсването му, пък и да илюстрирам нередките примери за стегната композиция и за ясен, игрив богат стих...

Поезията на Бленика е напълно актуална с проблемите, които включва и с отзвук им в нашето битие. Достатъчно е да си припомним казаното досега, пък и да вникнем в дълбината на цикъла „Тревожни дни“: с антивоенната насоченост на вълненията, с осъждането на мракобесието, с призива да се сложи край на масовите престъпления срещу човечеството и конфликтите да се решават чрез разума — не чрез силата („Днес“). Въпросите са наистина тревожни: „Що ни носят идещите дни?“ Какво представлява човекът с малкото си щастие, когато „светът в пожар гори?“ По бойните полета се виждат разкъсаните тела на божните чедата и жетварката се моли на господата: „Запази ни мъжете в мир край огнищата, от войни ни пази и от пепелища!“ Поетесата разгръща в стихотворението „Сребърни ръце“ идеята за доброто, за изцелителната сила на човечността, за оная мечта, която ни води напред и която ни закриля срещу злото. Нейното лоно е в майчината обич, в магията на любовта, в сторената добрина, в покровителствено разперената „ръка спасителна, твореща, чиста, ръка за себе си награда що не иска!“

Може да се обобща, че тук става дума за един символ, който е издигнат чрез вдъхновението и чрез нравствено-социалната позиция на поетесата, оприличен като „сребърна ръка“ на вълшебството и на жадуваната победа срещу злото. Като се има предвид цялата дълбока етичност в поезията на Бленика, като преценим идеята ѝ за добрия човек не като непостижима, идеална, безгрешна сянка, а като мирен труженик и разумен съзидател на битието — човек, който няма да ни смайва като гордите кипариси, но ще ни радва и привлича като скромното маслиново

дърво, — можем да изтъкнем, че образът на сребърната ръка хармонира с основния патос на цялостното съдържание в поезията на Бленика. Той е жизнелюбиво, хуманистичен, основан върху принципа на родолюбието, на мирния труд, на здравия морал, на взаимността между поколенията, на естествения порив към светлина и към творчество...

През 1952 г. поетесата издава своята книга „На пост“. Може да се подчертае, че в нея се разработват ония теми, които са отличителни за тогавашното поетическо вдъхновение, при това реализирани с една поетика, присъща за масовия творчески манталитет по това време: публицистична декларативност, остро политизирана гражданска позиция, директност на внушението, неприкрита оголеност на образността, до голяма степен репортажен рисунък и патосна констатация на фактите. В такъв дух са и творбите на Бленика за новия живот, за „новата песен“ като израз на историческата промяна, за обичта към Русия, за комбайнерката, за строителството на Хаинбоаз, за борбата за мир, за новото тълкуване на някои минали събития и пр. Вижда се как лирическата героиня заживява с новите проблеми на родината и на света; как погледът ѝ се отправя към перспективите на революцията и на градежа. Поетесата няма нужда от преустройство, защото винаги е възпявала силите на възхода и сега просто конкретизира и насочва перото си към най-ярките факти от преобразения живот.

Тук ще наблегна върху една подробност: според мене силата на Бленика е в късото стихотворение, в кондензираното лирическо чувство. Но тя има сполуки също така и в по-разгърнатите форми, които не са чисти поеми, но клонят към лиро-епическите изображения. Това нещо пролича още в някои цикли на първите ѝ книги, но се обособи по-ясно в поемата „Пътят към звездите“ (БП, 1964 г.), посветена на двадесетгодишния революционен и героичен живот на Живко Николов. Чрез похватите на лирическия рисунък, обогатен от историческата събитийност и емоционалния порив на авторката, се откроява образът на бореца и комуниста. Бленика разкрива двубоя на силите, когато „На страшен съд епохата зове“, и победил безумието, „пречупил кървавия меч, човекът ще достигне до звездите“. Този мотив е преплетен с жертвите на войната и върху този фон се откроява приемствеността между поколенията — подвигът в борбата се продължава като подвиг в шурма на космоса и на звездите. Нека посоча също така, че в цялата лирика на Бленика метафората за светлината, за слънцето, за звездите се явява като обикнат идеен и художествен акцент. Смисълът на цялата фабула в произведението, а и съкровената цена за прогреса на човечеството, се побира в истината, че „сред кръв и мъки новото се ражда!“...

През 1965 г. поетесата пише своята „Балада за Аспарух“, която е твърде органична като историческо мислене и като лирически текст. По такъв начин авторката продължава предишните си „втурвания“ към проблемите на по-близкото и по-далечното минало на българския народ. Тази поема е не толкова регистрация на познати подробности, колкото философия на едно историческо дело:

Не ида за плячка, не ида за кръв —
навсякъде бил съм сред първите пръв —
в земята прекрасна на вашия род
със мир нека влезе и моят народ,
днес сила съдбовна увлича ме тук,
аз търся родина за скитника дух!
Какво е дървото без корен в пръстта,
какво е народът-скиталец в света?!...

Ето малка част от изповедта на Аспарух пред славянските вождове, която свидетелства и за концепцията, и за естетиката на тази творба. След смъртта на поетесата, в кн. 5 на сп. „Септември“, 1979 г., е обнародван текст от недовършен цикъл, посветен на 1300-годишнината от основаването на българската държава.

Тази публикация доказва трайния интерес на авторката към корените на българщината и угълбената, проникателната ѝ творческа способност. Жалко е, че смъртта не позволи да се завършат започнатите лирико-философски „портрети“ на историческите ни вождове. Бленика прави увлекателни психологически характеристики на хан Крум, на хан Омуртаг, на княз Борис I и поставя на трактовка непреходни мотиви: за демократизма на владетеля, за съотношението власт и народ, за силата на личния авторитет, за далновидността на водителя, за сливането на личното щастие с общото, за остаряването дори и на боговете, за силата и за слабостта на човека. В монолозите има нещо съкровено, искрено, драматично. Ето фрагмент от размислите на Борис:

Аз много, много размишлявах,
решавах се и пак се колебах:
разбирах — само любовта ще може
да създаде за всички „царство божие“
на щастие, на братство и на мир,
но как до нея се отива?
И кой е истинския път?
Не е ли то една мечта красива,
с която досега зальгва се светът?
Как ще накараш алчния богат
във бедния да вижда своя брат,
и силният над раба да не властва,
по-хитрият да не кове коварства,
жестокият да бъде милостив,
неправедния да не бъде крив!...

Като сравнявам историческите проникания на поетесата в по-първите ѝ произведения с тези в незавършените стихове, намирам огромна разлика в самия подход към проблематиката и в нейната социално-художествена интерпретация. Пътят е от приложителната илюстративност към зрялата мисъл...

Поезията на Бленика има твърдо място в нашата нова литература и се вгражда органически в широкия и дълбок свят, създаден от поетесите. Макар че книгите ѝ не са много на брой, няма никакво съмнение в стойността на влога, поставен в областта на художественото българско слово и чрез перото на тази реалистично устроена и жизнелюбива лиричка.

КУЛТУРНИЯТ МИТ В ДРАМАТУРГИЯТА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ

КРИСТИНА ПАТРАШКОВА

В едно свое изказване известният наш режисьор Младен Киселов твърди, че Йордан Радичков е клоун, но клоун с мащабите на Чаплин — „оня, смешния човек с тъжен поглед“. И наистина няма друг писател в българската литература, който да е успял така сполучливо да извлече сериозното, разумното, общочовешкото от вица, анекдота, дори от абсурда. Неговото творчество често е било подлагано на критически прицели, отношението към него е варирано между двата полюса. И все пак дори тези, които са го отричали, са признавали необяснимото обаяние на творбите му, а единадесетте Радичкови селяни от „Опит за летене“ прелетяха океана и успяха да внушат някои истини за живота дори на... американските зрители. По-късно те прекрачиха и тежките врати на Московския художествен академичен театър. Тези факти могат да се тълкуват по различно, но изводът, който се налага, е един. Творбите на Й. Радичков имат общочовешко звучене и точно то поражда актуалността и всеобщата валидност на неговите произведения. Безспорно Радичков е еретик в нашата литература, рушач традиционните ни представи за сюжет, композиция, действие, време и пространство... Но наред с рушенето — бавно и мъчително, той също и гради нещо много по-различно от литературните канони — новото митотворчество на народа ни.

Всъщност откъде е започнал творческия си път този неподдаващ се на стандартно тълкуване, странен писател, как са се наслаждали в подсъзнанието му елементи от праисторичност, настояще и прозрения в бъдещето, откъде се е учил на иносказателност, как създава странните си реалистични притчи, вярва ли в тях? Как да поставим до западноевропейската драматургия на отчуждението неговите пиеси, в които той с толкова топлота и загриженост се вглежда в човека? А може би този подход е хвърлен мост към традициите на голямата хуманистична литература? Но откъде Радичков черпи увереността, че обикновените хора имат такива запаси от доброта, които ужасите на днешната цивилизация не могат да унищожат?

Много критици са търсели отговори на тези въпроси, намирайки ключ към творбите на писателя. Всеки е тълкувал, често доста субективно, неговите герои, ситуации, конфликти и фантазмагорични измислици. И въпреки многобройните предположения и догадки, които са се правели, мисля, че един от най-верните подходи за разгадаване на „феномена“ Радичков е разчитането на мита, който при него се превръща в своеобразна културна защитна реакция, т.е. съществувайки в литературата като културен феномен, той се опитва да запази определени духовни ценности, нравствени принципи, национални добродетели. Митът поражда и един от първите въпроси, когато четеш негово произведение или гледаш негова пиеса. Защо писателят навсякъде използва мита, дали той винаги влага достатъчно смисъл в него, има ли право да създава на сцената тази иреална обстановка, да вика тенци, зли духове, самодиви, да предизвиква суматохи? Дали митът не е

средство, чрез което той прикрива някакво асоциативно повествование? Изобщо какво значат тези едва ли не сюрреалистични съчетания от праисторически вярвания, езически и съвременни представи, битови тревоги?

Въпреки отделни статии и рецензии досега няма цялостно и по-задълбочено изследване, посветено на културния мит, и то разгледан в драматургията на Йордан Радичков. А проблемът е интересен не само защото би помогнал в тълкуването на всички произведения на писателя, но и защото има твърде много допирни точки с идеи и направления в литературния процес на двадесети век — по-точно с търсенето на начини за противопоставяне на духовните щети, които нанася научно-техническата ера върху човека. Разбира се, отделни критици са засягали подобни въпроси. И те винаги са започвали с родното място на писателя, с този див, пуст, безплоден северозападен край, в който хората няма какво друго да правят, освен да си разказват невероятни случки и да се надпреварват в надлъгване, като развихрят до невероятност своето буйно въображение. Наистина родното място на писателя е оказало влияние за формиране на световъзприемането и светоотношението на Радичков, защото невежеството на простолудиято има едно изключително предимство — вътрешна свобода, неограничена от познанието. Прототипове на Радичковите герои са хората от родния му край, които, както стоят, подпрени на гегите си и гледат как се сгромолясват облаците, пращат Крали Марко да „разсича облаците, три синджира роби да освобождава и все така подпрени на гегите си, разположени посред своите кози, търкалят въображението си из доловете, прегазват вещици, зли сили, влизат в единоборство с тъмни стихии и с простотията си въобразяват, че всичко е подчинено на тях“ („Опит за летене“ — V част).

Спецификата на творчеството на Радичков не е плод на своеобразието на родното му място. Гротеската и абсурдът, склонността към философски обобщения и фантазия в образите е постоянна черта на неговия талант. Радичков не се интересува от действителните неща, той иска да разбере какви са нещата в действителност, кое може да осмисли живота, в какво е духовната мощ на човека, може ли той да победи природата и не оценява ли някои стойности, като честност, приятелство, помощ и любов прекалено късно, едва в зимата на своя живот. Тези вълнения, изразени в произведенията на автора, постепенно оформят атмосферата, в която той създава своите (и на българина) основни културни митове. А тя наистина е странна. Защото в пиесите му (и изобщо в творбите му) няма бит, няма ежедневни вълнения, няма вещи. Нещата просто губят конкретните си очертания. Първото впечатление, което добиваш, когато се докосваш до произведенията на Радичков, е условността, а необходимото условие, което трябва да изпълниш, за да го разбереш, е необходимостта да се откажеш от следването на „логическото“ мислене. Творбите на писателя изискват „безтегловност“ — такова състояние, при което погледът ти е отправен към звездите, а в същото време чувствуваш притегателната сила на земята и знаеш, че си орисан и щастлив да живееш на нея. Условността се създава още от първоначалната обстановка на сцената, която винаги е съставена от взаимно изключващи се елементи — в „Суматоха“ наред с кукурiganето на петела и окачените по дърветата кукуерски маски, чуваш и музика от транзистор, в „Януари“ селяните са се събрали в кръжмата, а навън във всеки кладенец живее по един дух, вълци прокарват сватбарски пъртини край селцето и „селце и хора се повдигат на пръсти... и се мъчат да разчат събитията, записани в белите преспи на зимата“. Оживяването на тези езически представи, появата на елементи от праисторически времена създават някаква обрядност и чувство за свещенодействие, които подготвят за иносказателност на произведението и за някакъв негов притчов характер. Те са философската основа, върху която ще се роди митът и същевременно са и негово обяснение. По този начин и самото време придобива някаква двойственост, то става минало-сегашно и сегашно-минало. Миналото понякога е възпоминание, друг път мечта, представа,

който се сблъсква с настоящето. Така времето при Радичков придобива психологически характер, то е митологизирано, защото съдържа много напластявания. Сложната структура на времето спомага за пораждаването на тази странна обстановка, от която Радичков има нужда, за да може в съвременния век на електрониката и компютризацията да остане заедно с героите си колкото се може по-близо до природата и да очертае контурите на основния си конфликт между „спешени“ и „неспешени“ хора — т. е. между тези, които се примиряват с прагматичните и конформистични „повели“ на днешната цивилизация, която невини поставя духовността на човека в скалата на своите предпочитани ценности, и такива, които живеят близо до природата и се съобразяват с нейните сурови, но справедливи закони. Според Радичков природата е естествен порядък, а всеки човек е екземпляр от нея. Той се ражда върху кон, волен и свободен като вятъра. Едва по-късно животът може да го „спеша“ и да го свали от коня. Твърде често това става със съгласието на човека.

Проследяването на конфликта в драматургичните творби на писателя доказва тази теза. В „Суматоха“ метафоричната изява на конфликта се изразява в противопоставянето на хаоса (породен от липсата на единна идея и единство на целите) и Зеленото дърво (част от природата) като символ на надеждата, че хората ще могат да победят индивидуалистичното в себе си и ще постигнат хармония в отношенията си. В „Януари“ селяните постепенно изчезват от кръчмата и вълците заемат техните места. И това е, защото е пренебрегнат основен природен закон — необходимостта от колективност на дейността. Както дърветата оцеляват в буря, като крепят взаимно клоните си, така и съдбата на селяните от кръчмата щеше да бъде друга, ако бяха отишли всички заедно да проверят какво става с шейната на Петър Моторов. В „Лазарица“ Лазар се качва на дървото (което може да се приеме като символ на цивилизацията), решавайки да убие кучето (дивото, което му е било вярно цял живот). Осъзнавайки своята несправедливост, той се самонаказва, като си забранява да слезе от дървото. Неслучайно в постановката на Младен Киселов (Държавен сатиричен театър) Лазар (Григор Вачков) слизаше от крушата-дивачка едва след края на представлението, като целуваше земята, която го беше родила.

„Опит за летене“ е най-показателен пример за опозицията природа—цивилизация. Единадесет души политат физически и с духа си с един случайно откъснал се от фронта баражен балон. Над ежедневно, плоскодушното и забитите в земята свински зурли се издигат бедните жители на Аврамовите махали, които може би никога през живота си не са напускали полята, пълни с омайни билки, зли и добри духове. Само един човек остава долу. Това е полицията, творение на класовите конфликти на цивилизацията. Той не само никога не би политнал, но и жестоко бие селяните заради дързостта им да мечтаят и летят.

А в „Кошници“ мъдростта на природата (реката) ще обедини хората, ще ги накара да оставят своите малки плетени-недоплетени кошнички, за да протегнат ръце и да залюлеят една-единствена кошница, в която всъщност е цялото човечество.

Така постепенно смисълът на културния мит започва да се оформя като убеждение за необходимостта от превръщането на природните повели в критерий на човешкия живот. Този основен смисъл на Радичковия мит се внушава от житейската позиция и поведение на героите му. А те покоряват още при първия допир с тях. В нашето време на унификация привличат със своята нестандартност, неадекватност (според утвърдените представи), своеобразна екзотичност. Но тези външни параметри не са най-важните за тях. Радичковите селяни не са хора, откъснати от цивилизацията и оградени със стени от нея. Напротив! Дори в речта им са нахлули много градски думи — „жироскоп“, „травматизирам“, „циркулирам“, „бройлер“, „мистификация“, „хипотеза“ („Януари“), „маниер“, „трабант“ („Суматоха“), „пufe“, „асфалтобаза“ („Лазарица“). Те четат вестници, интересуват се от всичко, което става по света и биха могли да се опитат да се приспособят към

градския живот и да подражават на „граждания“, но съзнателно не го правят, а невежеството, което проявяват във фантастичните си вярвания, е всъщност тяхна защитна реакция и показател за вътрешния им свят. Въображението е вързката им с природата и нейните закони, то ги отделя от дребното и суетното в днешния ден. Няма герой в драматургията на Радичков, който да не може да онагледява с някакъв фантастичен пример борбата между доброто и злото. А в природата, както и в мита, доброто винаги побеждава. Това е и основното в позицията на героите към живота — доброто може и трябва да побеждава във всички случаи. По този начин фантастичното става действително битие на героите.

Основната философска натовареност на културния мит при Радичков личи в конфликтите на писетите му, реализира се от героите му. Ала във всяка една от театралните му творби съществуват множество „спомогателни“ митове, които също трябва да бъдат разтълкувани, защото те образуват цялостната митологична система. Преди да се سرا на техния идеен и литературен смисъл, ще се опитам да проследя в исторически и философски план някои от основните концепции за мита.

В „Поетика на мита“ на Мелетински се подчертава, че митът е претворяване на обществени представи и чувства в конкретна форма. Той е инструмент за художествена организация на материала и средство за изграждане на някои вечни психологически начала. В литературния митологизъм на преден план изпъква идеята за вечната циклична повтаряемост на първичните митологични типове.

Най-често митът се ражда, защото социалните потресения създават убеждението, че под тънкия слой на културната действителност има вечни разрушителни и съзидателни сили, които в повечето случаи произтичат от природата на човека. Оттук се оформя и прагматичното тълкуване на мита, според което неговата функция е да регулира и поддържа определен социален порядък.

Митът е бил тълкуван различно от различните философски школи. За софистите митът е алегория. Платон противопоставя народната митология на философско-символната интерпретация на митовете. В епохата на Възраждането митът се тълкува като модерна поетична алегория. Има мислители като Волтер и Дидро, които отричат мита.

Особено интересна е концепцията за мита на немския философ Шелинг, който свързва мита с детството на човечеството. Според него „митът е необходимо условие“ и „първичен материал за всяко изкуство“, защото, ако „приемем, че поезията е образното начало на материята, митът е абсолютна поезия“, а тъй като „алегоричното значение се съдържа в мита като възможност, оттук произтича и неговият различен смисъл“.

През двадесети век много автори поддържат концепцията, според която митът е лъжа, пропаганда, неверие, условност, представяне на ценностите във фантастична форма. В аналитичната психология митът е синоним на колективно подсъзнание. Структуралистите, по-специално Клод Леви-Строс, придават особена значимост на изследването на мита като един от пътищата за самопознание на човешкия дух, изхождайки от това, че митологичното, фантастичното е относително независимо от другите форми на жизнедеятелност. Според автора митът е диахроничен (исторически разказ за миналото) и синхроничен (инструмент за обяснение на настоящето и даже на бъдещето). Последната идея е особено интересна, защото е напълно приложима към творчеството на Радичков. През петдесетте години се обособява и ритуално-митологичната школа на Ф. Фернсон. В своето съчинение „Идея на театъра“ той анализира драматургията на Шекспир като ритуал. Изобщо според него митът е ритуал, който има общочовешки, извънисторически и психологически смисъл. Затова той не е отживелица.

За нашето изследване особен смисъл имат и възгледите на съветския учен Лосев. Според него наблюденията над околната природа в мита се съчетават с наивно-идеалния характер на обобщенията. Той смята, че митът няма познавателни цели

(в практически смисъл), а се стреми към утвърждаване на човека във вечността. Според Лосев най-важната предпоставка за митологическото мислене е близостта на човека до природата. Доказателство на тази теза е и мисленето на Радичковите герои.

Митотворчеството на автора има своите сходства с традиционната митологична система на българина и въпреки това в неговите митове преобладава индивидуалното. Писателят просто използва психологическата матрица на мита, която обаче той изпълва с ново съдържание. Така при него митът придобива индивидуално-художествена обогатеност, чиято същност не влиза в противоречие с една от най-типичните етнопсихологически черти на българина — неговата връзка с природата, оптимизма и увереността му, че духовните измерения на човека никога няма да станат прекалено малки. Човекът е този, който в края на краищата винаги се връща към стойностите и към своята най-съкровена човешка същност.

Но нека разгледаме по-подробно какво представлява митът за писателя, вместила ли се той в многобройните и различни тълкувания на митологичното. Безспорно възгледите на Радичков имат допирни точки с изразените концепции. Но най-важното за тях е, че смисълът им се свежда до отъждествяването на мита с вътрешната свобода, която може да даде само допирът с природата. Неслучайно едни от основните митотворци в неговите произведения са циганите („Суматоха“, сборникът „Свирепост на настроението“). Те живеят на катуни, по пътищата, волно, неорганизирано. Затова точно циганите конектрци митологизират коня, дори го превръщат в икона, която може да се постави в църква („Суматоха“). Митът за Радичков е дързост, свобода и метафорично противопоставяне на природа и цивилизация. Това показва и анализът на основните използвани в драматургията му митове.

В „Суматоха“ цялата първа част се състои от вариации на известната приказка за лисицата, която се преторила на умряла и изляла рибата на селянина. Всеки разказва приказка по различен начин, акцентирайки в нея на някаква своя значимост. Става ясно, че нещо общо между героите се е разкъсало (пък било то и по отношение на една история) и липсата на единство ще доведе до изолирани, индивидуалистични действия на селяните в суматохата. В случая нас ни интересува смисълът на разказаната приказка. В надхитрянето между човека и природата човекът няма да победи въпреки ума, който притежава. Или природата (лисицата) не може да се излъже.

Ако съдим по отношението на Радичков към природата, той безспорно е езичник. Ето ги и мита за клюводървеца (кълвача — б. м., Кр. П.). Той седи заедно със селяните в кръчмата на Ангел — управител на безименно ханче („Януари“), пие ракия, след това излиза, губи се някъде и отново се връща. Никой не може да разбере каква е тази „мистификация“ и не е необходимо. Героите не се питат: „Нима това е възможно?“, а възкликват: „Колко добре е, че има невъзможно!“ В природата винаги ще има някаква тайна, която ще провокира любопитството ни. Отношението към клюводървеца може да се тълкува като отношение на селяните към живота. Те не отричат стремежа на човека да проникне навсякъде в природата, но разбират, че това е невъзможно. Винаги ще има нещо необяснено, ще има загадка и точно това ще поражда непрекъснатото движение в света. Пълното познание би трябвало да означава свършенство, а свършенството вече е покой. Тогава няма да има конфликти, противоречия, няма да има стремежи, защото всичко ще бъде постигнато. Но това означава, че тогава хората просто ще вегетират, защото няма да създават нищо ново, т. е. стремежът към свършенство винаги ще съществува като цел, но неговото пълно постигане е доста утопично, пък и недотам привлекателно.

А нима тенецът от „Януари“ не е лукаво напомняне, че въпреки усилията ни никога няма да успеем да свършим всичката работа, която бихме искали? Ние ще си отидем, а хората ще продължават да живеят и след нас, природата ще съществува и всеки ще оставя някаква малка следа след себе си. Сравнено с природата, човеш-

кото съществуване е тленно и мигновено. Ала ако докато е жив, човек се опитва (безуспешно) да се противопостави на природата, то природата никога не предприема подобно действие срещу човека. Тя винаги е била само негов закрилник и му е помагала да запази човешката си същност. Неслучайно Бабина Душица от „Опит за летене“ води бедните Аврамови в полето и ги учи коя билка може да победи злото. Естествено единственото противодействие на тъмните сили може да бъде само от природата. И в „Кошници“ обединяващата сила между хората е извлечена от реката като символ на природата.

Явно „спомогателните“ митове са само отделни елементи от цялостната структура на основния културен мит при Радичков, изразен в лаконичното изречение от сборника с разкази „Нежната спирала“: „Борим се не с природата, а с техниката.“

Използуването на мита има не само определена философска натовареност в драматургията на писателя, но и съдържа в себе си спецификата на неговото мислене и начин на разказване. Тъй като митът е една извънвременна схема, изграждането на конфликтите и героите при Радичков е пространствено, като те включват в себе си едно или друго време. Затова и при сценичното поставяне на пиесите му сценографията подчертава пространствената им пластичност. В „Лазарица“ това са дървото на живота и кучето на земята под него, в „Опит за летене“ — летящият балон и бедните Аврамови махали, в „Кошници“ — хората, държащи в ръцете си своите кошнички, и реката и слънчогледът като тяхна противоположност и обединяваща сила между хората. Така добиваме усещането, че героите на Радичков се борят за място не в историята, а във вселената.

По този начин се получава интересна зависимост — идейният заряд на пиесите води след себе си и до нови форми и нарушаване на традиционните драматургични закони. Така, когато се говори за драматургията на Радичков, не може да се пренебрегне и въпросът за сюжета, който при него не е логическа последователност на случки и събития, а твърде често се изгражда от различното отношение на героите към мита или тяхното поведение в една „митологична“ ситуация. Наистина рамките на сюжетната структура в този тип драматургия са много разширени. Но пиесите на Радичков демонстрират само привидно скъсване на причинно-следствените връзки. В „Суматоха“ през цялата първа част не се случва нищо, няма никаква взаимна зависимост между героите, които през цялото време разказват в различни варианти приказката за селянина, който наловил риба и срещнал на пътя умряла лисица. Т. е. имаме различни модификации на един мит. Във втората част вече се „случва“ нещо, което обаче трудно може да бъде определено — поне героите го наричат „суматоха“, а след това го коментират по различен начин. Можем ли да открием тук сюжет?

Всезвестна истина е, че фактите и събитията са основната съставка на сюжета. Те могат да съществуват обективно, а могат и да се „създават“ от героите, но най-важна е оценката, която им се дава. И така приказката за умрялата лисица се оценява по различен начин от героите в „Суматоха“. Самите разкази разкриват индивидуалността на героите и обясняват техните по-сетнешни действия. По този начин се оформя и историята на характера-тип. Така Араламби, за когото намирането на лисицата е преди всичко „келепир“, по-късно ще търси в името на суматохата, т. е. келепира. Григор, който в разказа си не пропуска да отбележи, че лисицата е била женска, в суматохата влиза във връзка с едно голо женско тяло и „бая време“ поддържа връзка с него. Гамаша, който е ловец и се е научил да изчаква дивеча, влиза по-късно (всъщност точно навреме) в суматохата и единствен от всички намира келепира. Т. е. оказва се, че в пиесата има последователност и логическа определеност на действията, а приказката (митът) не се повтаря безцелно, тя всъщност се превръща в събитие. Теорията на драмата определя събитието като по-широко понятие от факта и тя изисква то да променя нещо в ситуацията, конфликтите или характерите на героите. Що се отнася до основното събитие в пиесата, безспорно то е суматохата, в която всеки един от героите действа, ръководен

от личните си интереси. Така сюжетната последователност се изгражда от модификациите на един мит.

В „Януари“ подобно на „Суматоха“ отново се използва повторението, което пак се явява основна съставка на сюжета. Повторението на случката (пристигането на шейната с един убит вълк и суетнята около него, както и заминаването на един човек, който трябва да разкрие „мистификацията“, с други думи, митът за вълците, които заемат местата на хората) отразява връзките между събраните в кръчмата хора и техните взаимоотношения. Вместо да отидат всички заедно и да разкрият „мистификацията“, те изпращат само по един човек, като по този начин всеки се надява неговият ред да не дойде.

И в двете пиеси имаме разрушаване на сюжетните схеми, при което събитията не са в разказа, те са станали извън сцената, превърнали са се в митове — разказът за лисицата в „Суматоха“, пристигането на шейната с вълците и изчезването на хората в „Януари“.

В по-нататъшните си драматургични опити Радичков достига до монодрамата — „Лазарица“. Тук вече имаме протичането на цял човешки живот. Лазар, качен на крушата, изиграва всички роли, които могат да се паднат на един човек. Той се променя в зависимост от събитията, които отново не са демонстрирани на сцената (например преминаването на групата пеещи деца), но които той вижда от дървото. В случая се изследва поведението на един човек, поставен в митологична ситуация. Лазар решава да убие дивото, което му е било върно цял живот. Това е и поводът за равностойна на целия му живот.

В „Кошници“ всеки един от монолозите на героите, които образуват сюжетната тъкан на творбата, са отделни митологични разкази. И може би единствено в „Опит за летен“ сюжетът сякаш е по-изчистен, що се отнася до неговия класически вариант, а самото събитие — политането — става пред очите на зрителите.

След всичко, казано дотук, може да се обобщи, че в пиесите на Радичков сюжетът е „система от закономерни неочакваности“ по определението на Майерхолд. Така използването на мита поставя своя отпечатък и върху самата структура на драматургичното произведение. Точно затова не бива да се смята, че фрагментарността, универсалността на ситуацията, скоковете във времето и пространството, историческата обстоятелственост са несъвместими със сюжета. Това са особености на самия мит и те променят причинно-следствената връзка, логическата зависимост между факти и събития, които вече не са затворени в един ограничен кръг, а имат своя философска страна и вътрешна подвижност, които предполагат разкъсани и недотам обичайни сцени, които обаче винаги са организирани от идеята на произведението.

Любопитно е да се направи паралел между универсалността на ситуацията в Радичковите пиеси и в съвременната драма на абсурда или в творбите на т. нар. писатели интелектуалци. При Йонеско, Бекет, Адамов героите се сливат с неподвижността на действителността, която не е вън, а вътре в тях, но тя не ги подтиква към някакво действие, а е напълно амортизирана от екзистенциалното им безразличие. Отношенията между героите не са реализирани, защото е загубена вярата, че общуването е възможно. Така в случая универсалността на ситуацията се използва за внушаване песимизма на автора. При Ануи, Сартр, Камю пиесите имат камерно-интелектуален характер и универсалността на ситуацията е необходима, за да докаже възможността на човека за свободен избор в зависимост от субективните му намерения независимо от обстоятелствата, при които е поставен.

И така докато при абсурдистите събитие няма, а при драматурзите „интелектуалци“ то хладно и рационално се анализира от героите (като и в двата случая, общо взето, сестига до песимистични изводи), то при Радичков събитието винаги е някакъв символ, твърде често то е самостоятелен мит и чрез оценката му или участието в породената ситуация героите влизат във връзка и взаимодействие

помежду си, разкриват характерите си. При това сюжетът е асоциативен, разчитащ изключително на въображението на читателя или зрителя.

Сюжетът в драматургията на Радичков не е единственият елемент, силно повлиян от мита. Пряко засегнат е и езикът, който се характеризира с белетристични форми в диалога. Той е затворен, недействителен, иносказателен, вътрешно независим. По този начин стилистиката на Радичков твърде много се доближава до библейските разкази.

В заключение искам да подчертая, че цялото творчество — в случая разглежданата драматургия на писателя — е опит за противопоставяне на културната унификация и стереотипите, превърнали се в лицемерие. Един от безелите на днешния ден е „колониализация на делника от средствата за масова информация“. Не са малко привържениците на становището, че днес хората се отличават повече по отпечатъците на пръстите си, отколкото по мислите си. Някои като канадския теоретик Маршъл Маклуън тръбят, че всички грехове на съвременното човечество водят началото си от „галактиката на Гутенберг“. Според него (Маклуън) книгопечатането поставя началото на стандартизацията на духовните ценности, запознава света с конформизма, индивидуализма и национализма. Липсата на социален подход в този анализ е явен, но той не е предмет на това изследване. Едно е ясно. Напредъкът на цивилизацията, т. е. на материалната култура, новите главозамайващи постижения на техническата мисъл на човека вървят паралелно със стесняването на духовните хоризонти и навярно заплахата от „едноизмерен човек“ (Роберт Музил) не е толкова несериозна.

Споменатите проблеми имат световни измерения, защото днешните „модерни времена“ (Чарли Чаплин) са времена на конвейера, на пресушаването на емоционалните дълбочини, на заместването на идеала в живота (Дон Кихот) с прагматично и бездушно съществуване (Хомо Фабер).

В една такава обстановка, когато духовното небе над Вселената е помрачено, а ядреният ужас отдавна се е превърнал в тема на всекидневните разговори, се появява един човек, който иска да ни убеди, че следването на природните закони може да ни върне към трезвия разсъдък, да ни спре макар за миг, да ни накара да направим равностойна на живота си, да преоценим възгледите си, а защо не да ги сравним с философията на животните — на една патица например („Патицата“).

Произведенията на писателя носят радост и облекчение, пораждат особено жизнерадостно настроение. Искам да поясня това тяхно качество. Веселието в тях не произтича от забавното, нито от някаква повърхностност на проблематиката. Радичков не създава изкуствени ситуации, за да се любюва на неадекватните реакции на своите герои в тях. Житейските наблюдения, които той възпява в творбите си, са често дори тъжни и все пак във всичките му пиеси ликува един всепобеждаващ ренесансов дух. Радичков вярва в човешка и неговата невероятна духовна мощ, която винаги ще поддържа жива у него мечтата му да лети. Неговите селяни са обединени от общ стремеж — стремеж към свобода. Свобода вътрешна, която ще им помага да действуват според усещането им за нещата, свобода на въображението, която няма да им позволи да затынат в сивотата на делника, свобода на действията, която често ще стопява трезвия реализъм и ще достига до призрачността на фантастиката. Но без тази свобода на действията нима биха полетели единадесетте селяни от „Опит за летене“, нима биха изпитали този безумен миг, когато човекът е издигнат до нивото на боговете и е напълно изравнен с тях? Точно в тази абсолютна свобода е смисълът на културния мит при Радичков, защото само така можеш да останеш верен на простите неща — като си невероятен. Нестандартното за нас поведение е напълно стандартна реакция за един човек, който се съобразява с природните критерии. Затова, когато четем или гледаме пиесите му, зад експлозиите на смеха винаги усещаме нравствената свобода на героите му и тя изпъква още повече, защото е в крещящ дисонанс с нашите дребни страхове и суетни съображения. Усмивки, песни на белите вълци от Турну Мъгуреле, оживяващи дървета,

кукерски маски, чудодейни билки и тенци, летящи в балон хора, човек, който прекарва живота си, качен на круша-дивачка, сезони, които се менят за един ден — това е атмосферата на Радичковите пиеси. Но „безумието“ в тях се оказва форма на свобода и стремеж към нравствена хармония.

Писателят казва, че е попаднал в театъра случайно. Ала той не би могъл да не стигне до драматургията, защото творбите му създават ярки визуални представи още когато се четат и носят потенциална театралност, макар че не са особено динамични, а конфликтите в тях не се очертават чрез ярки сблъсъци, които водят до съществени промени в събитията или героите. Може би тяхната театралност се съдържа в „живописността“ на творбите или в невероятните образи и ситуации, които оживяват на сцената. А ако можехме да говорим за цветово богатство на драматургията, то пиесите на Радичков щяха да бъдат едни от най-разнообразните.

Безспорно една от най-силните и най-специфичните страни на произведенията му е създаването и използването на митове. Те имат една основна цел — културна опозиция на духовните поражения, които съвременната епоха нанася на човека, опит за запазване на природната простота във всеки един от нас. А всъщност не е ли било открай време митотворчеството стремеж към очовечаване на боговете и обожествяване на хората? Но да не забравяме, че при Радичков божествеността навинаги носи своите външни атрибути. Може да си мръсен и черен като циганин и да се плакнеш в една локва пред някакъв катуи, а щом те зърне герой на Радичков, да открие в теб вътрешна красота, която да го накара да възкликне, че си лебед („Свирепостта“).

ИСТОРИЧЕСКИТЕ РОМАНОВИ ХРОНИКИ НА ИВО АНДРИЧ (Художникът и балканският кръстопът)

ЛИЛИЯ КИРОВА

За Иво Андрич съществува толкова голяма книжнина, че да пишеш за него е наистина трудно. Същевременно са налице невероятно много възможности за интерпретация, чиито разнообразни аспекти все още предполагат усилия за пълното им изясняване.

Андрич е измежду творците, съумели да покажат парадоксите и загадките по нашите земи — в резултат на смесението на явления и компоненти от различен порядък, на съжителството и сблъсъка на Изтока и Запада. Той успява с присъщия си талант да разкрие историческото битие в един кът от планетата, където липсва континуитет и приемственост и времето като че ли не протича по свои собствени закони. Несъмнено Андрич е един от най-добрите балкански художници, изобразили неспокойния живот на полуострова — със силните му контрасти и остри противоречия, с нестихващи драматизъм и трагични колизии. Той е от авторите, които дават възможност да разберем сложните взаимоотношения между Изтока и Запада на балканския кръстопът. Оригинален талант и мислител, с особеная си пластичен език Иво Андрич създава у читателя нови сетива, отнема безпочвените илюзии, научава ни да опознаем по-дълбоко законите на собственото си битие.

„Всеки разказва своя разказ по своя вътрешна необходимост, според мярката на своите наследени или придобити склонности и разбирания и по силата на своите изразни възможности. Всеки носи морална отговорност за това, което казва, и всеки трябва да може да говори свободно. А разказът, който съвременният повествовател разказва на хората от своето време, без оглед на неговата форма и тема, трябва да не бъде отровен от омраза, нито заглушаван от звън на оръжие, колкото е възможно повече той трябва да бъде вдъхновен от любовта и воден от широтата и ведрината на свободния човешки дух. Защото писателят и неговото дело не служат никому, ако по един или друг начин не служат на човека и на човечеството. Това е важно.“ Тези думи на Иво Андрич от речта, произнесена в Стокхолм през 1961 г. по случай награждаването му с Нобелова награда за литература, ни насочват към хуманистичната същност на неговите произведения, в които напрегнатата интелектуалност е съчетана с естетическо своеобразие на изображението.

Получил образованието си в Загреб, Краков, Виена и Грац, член на организацията „Млада Босна“, приятел на младите атентатори, чиито изстрели през 1914 г. взривяват Европа, оказал се в навечерието на Първата световна война в австрийски затвор, Иво Андрич дълго време е на дипломатическа служба в Рим, Мадрид, Букурещ, Женева и Берлин. Посочваме всички тези факти, тъй като биографично-историческият материал за един автор несъмнено разширява възможността да се вживяваме в неговите произведения. Нещо повече — немислимо е да обясним смисъла и значението на тези произведения, ако се осланяме само на тях самите, без да познаваме живота на писателя, средата и епохата му, тъй като една творба

далеч не е никакъв затворен свят с автономна стойност. Личността на твореца и неговото дело се обуславят взаимно, макар и да не съществува пряка каузална връзка между тях — както пише Рене Услек, „отношението между живота на писателя и неговите произведения не е обикновено отношение на причина и следствие“. И биографията на Андрич съдържа факти, разкриващи посоката, в която трябва да се дирят редица ключови проблеми в неговото творчество. Търсенията на художника са свързани с неговата неповторима и сложна личност и интелектуалната ѝ мощ.

Още при появата на неговата първа книга „Ex ponto“ (1918) Милош Църнянски пророчески изрича: „Андрич дойде“. Извоювал си слава на писател, чиито произведения ще издържат проверката на времето, след „Разкази“ (1936) той дълго време не създава нова творба. След войната обаче публикува едновременно „Мостът на Дрина“, „Травнишка хроника“ и „Госпожицата“ (1945). Дебютът му в трудния жанр на романа прави впечатление на „малко чудо“. Трите произведения — своеобразен отклик на назрялата потребност от преосмисляне на хуманистичните стойности в онова време, ще накарат всички да заговорят за тях. „Времето на романа“, както лаконично назовават следвоенния период в сръбската литература, започва именно с тези Андричеви творби.

Няма да се спираме върху критическото възприемане на историческите романови хроники („Травнишка хроника“ и „Мостът на Дрина“) у нас, тъй като това не влиза в нашите задачи. Но ще отбележим, че българската литературна наука отрано ги прави обект на изследване и изтъква „сладостния им балкански аромат“, ония моменти и особености, които са близки на българския читател. В по-ново време Андричевото дело се привлича, за да се изяснят и някои от философско-нравствените въпроси на нашата национална култура, проблеми на традицията и новаторството, на собственото ни разнопластово наследство. Изобщо в България този автор се възприема сравнително рано като близък и голям майстор разказвач¹.

Андрич твори в сферата на лирическо-медитативния фрагмент повестта, разказа, новелата, романа, есето — и прозата му винаги съдържа несъгласие с шаблона, активизира у читателя аналитичното начало, провокира мисли, свързани със загадките на човешката същина. Андрич е мислител, познавач на историята и на човека. Ние попадаме в орбитата на едно проблемно философско-художествено мислене и в един своеобразен свят, който е сякаш на границата между действителността и илюзията, истинното и въображаемото, мечтаното и сънуваното, реалността и легендата. Неслучайно сред богатата есеистика на писателя, имаща своите корени още в ранните му книги с лирически размисли („Екс понто“ и „Безпокойства“), е и прочутият „Разговор с Гойя“ (1935), в който се разкриват Андричевите възгледи за изкуството — това „дьяволски сериозно нещо“ — и се излагат основни начала на поетиката му. Някогашният първи художник на испанския дворец Гойя изрича, че „... трябва да се вслушваме в легендите, в тези следи на колективни човешки усилия през столетията и чрез тях да отгатваме доколкото е възможно смисъла на нашата съдба“. И самият Андрич, пиещ в ада на Втората световна война за „консулските времена“ и за „големите каменни мостове, свидетели на отминали епохи“, възъщност като любимия си художник търси „смисъла на нашата съдба“, смисъла на народната история. Пътувал много по света, познавач на модерната философска мисъл, сблъскал се с кървавата касапница на две войни, той е убеден, както новатора Брехт, че „съществуват много начини да се каже истината и много начини тя да се скрие“.

Андрич има мъжеството да дири истината. В „хода на човешките стълкновения“, в разнообразните нравствени и психологически категории, в превратностите и драматизма на събитията той търси „магическите“ знаци, които ще ни открият тайната за човешката участ в една противоречива земя, в която столетия наред се срещат Изтокът и Западът. Навсякъде подкупва необикновената сплав от ориенталския

¹ Вж. по-подробно П. Русев. Иво Андрич във възприемането на българската литературна критика. — Литературна мисъл, 1981, кн. 4, с. 132.

колорит на разказа с диренето на обобщени формули за балканското битие, за онова, което открива „балканското“ в неговите най-дълбоки и най-трайни проекции. Неслучайно, когато изясняваме Андрич, неговата художническа и философска мащабност, винаги акцентуваме върху Изтока и балканската проблематика в произведенията му.

И, струва ни се, че колкото пъти разлистваме двете романови хроники на писателя, в които основният философско-естетически проблем е отношението между човека и историята, толкова пъти ще ги преоткриваме отново. Тъй като босненският писател разравя пластове на миналото, за да ни въведе именно в драматичната съдба на балканския човек, в динамиката и своеобразието на неговото битие, в странното смесение на цивилизации и епохи на балканското „кръстовище“. В неговите творби сякаш попадаме в лабиринт, чиито плетеници са плетениците и криволиците на живота в земите, разстлани между Изтока и Запада.

С безпогрешен усет Андрич ни потопява в необятния свят на източна „тишина“ и сякаш фатална обусловеност от неумолимите исторически закономерности, свят на внезапни висини и прекършени полети, на победители и победи, на тирани и жертви. Да живееш в такъв свят на жестоки противоречия, в който са се напластявали различни култури, различни етнически и верски елементи, по думите на един герой от „Травнишка хроника“ значи „... да живееш на ръба между два свята, да познаваш и да разбираш единия и другия, а да не можеш да направиш нищо те да се разберат и сблизят; да обичаш и да мразиш и единия, и другия, да се колебаеш и да се подвеждаш цял живот, при две отечества да бъдеш без нито едно, навсякъде да се чувствуваш у дома и да останеш завинаги чужденец, с една дума: да живееш разпнат, но като жертва и мъченик едновременно“².

Зад пластичния рисунък в произведенията прозира онова поетично-философско възприемане на нещата около нас, което е характерна отлика на този модерен автор. Стогници човешки съдби от миналото на многострадалната Босна, една дълга броеница от случки са канавата, върху която той проектира борбата на людетe с „отсъденото им време“. Индивидуалната и колективната съдба на хората е свързана с историческите катаклизми, разтърсили тоя „укрепен прелез“ между Европа и Азия. Ала писателят не се придържа само към фактологичността на „завършените“ събития, а иска да се добере и до философските им корени и дълбина, да се „издигне“ над историята. Тълкувател на неумолимия ѝ ход, той постига психологическо и интелектуално нюансиране на отношенията между отделната личност и тази история. Повествователният синтетизъм и широкият регистър от символно-метафорични внушения благоприятствуват да се открие философската наситеност на образите и тяхната амбивалентност.

Няма да оспорваме аргументираното мнение, че в своите „хроники“ Андрич разкрива невидимата, „неофициална история“, една история, която „се среща с притчата и преминава в притча“. Ще добавим, че в този смисъл той пише „псевдоисторически“ романи. Сам в споменатото слово, произнесено при получаване на Нобеловата награда, казва, че създателите на исторически разкази и романи не знаят как и кога се прехвърлят от онова, което се нарича настояще, към онова, което смятаме за минало, че с лекота прекриват границите на вековете. И за Андрич — автор с остър усет за релативността на времето, миналото не е откъснато от настоящето, те са винаги преплетени едно с друго. Настоящото живее в героите му едновременно с миналото. Та и как би могло да бъде другояче — нали „отвъд чертата, която произволно дели миналото от настоящето, писателят среща същата съдба човешка...“ Именно към тази „съдба човешка“ е насочен Андричевият поглед.

Затова в романовите му хроники е съсредоточен цял един свят на социални, морални, психологически и метафизически проблеми, сблъскват се въпросите за живота и смъртта, за надеждата и отчаянието, за борбата и непримирението, за любовта и омразата, за доброто и злото. Както отбелязва още Исидора Секулич в известно-

²И. Андрич. Травнишка хроника. С., 1975, с. 279.

то си есе „Изтокът в разказите на Иво Андрич“, художникът проявява горещ интерес и към ислямския елемент, който „толкова дълго време беше господар и съдба на неговата родина, към всички примитивни, сурови, грозни и едновременно загадъчни и живописни типове от това старо турско време в Босна“³. Именно сблъсъкт и взаимопроникването на Изтока и Запада, сплитането на мюсюлмански и християнски традиции, на различни верски и етнически елементи, налагащи дълбок печат върху живота и светоусещането на балканските хора, разширяват вътрешния обем на произведенията. Изключителен познавач на Босна и Балканите, Андрич е техен художествен хроникьор в най-добрия смисъл на думата.

Драматичната среща на Изтока със Запада е разкрита с най-голяма последователност в романа за „консулските времена“. Чрез различни образи и събития из една отминала епоха — от блестящите победи на Наполеон при Аустерлиц и Ваграм до поражението му в Русия — авторът изследва сложната атмосфера на национално, социално и религиозно деление. В Травник пристигат пратеници на Запада — френският консул Давил, помощникът му, младият консул Дефосе, а после и австрийският консул фон Митерер и смененият го фон Паулич. Мрачната Босна, пълна със злокобни знамения, веднага ги обкръжава с „острата и студена атмосфера“ на несретния живот и „вродената лошотия“ на хората. Казусът на заградените от съдбата в Травнишката долина чужди консули и сблъсъкт на двата диаметрално различни свята — феодално-ориенталския и европейския — благоприятствуват Андрич да разкрие своята философия на историята. В самобитното претворяване на заредените със състен исторически смисъл събития има особено място гледната точка на европейците — чувстващи се неразбрани и изоставени в „студената“, варварска страна, сред „потайни, зли и непонятни люде“. За творци като Андрич с подчертан интерес към граничните и критични житейски ситуации, наблюденията и размислите на двамата консули, осъдени на самота в затворения кръг на Босна, мъчителните им въпроси и откровения са добра възможност за анализ на проблемите на „земята-котловина“.

Всъщност срещата на различни модели цивилизации на неспокойния балкански кръстопът, довела и до редица комични противоречия, бе разкрита вече от южнославянските автори на границата на миналия и нашия век със средствата на хумора и сатирата. Иво Андрич обаче не е смехотворец или сатирик от типа на Бранислав Нушич, Алеко Константинов или Радое Доманович. Ако е вярно, че на сцената на човешката история събитията като че ли стават два пъти, първия път като трагедия, а втория — като фарс⁴, то Андрич, за да разкрие съкровената система за съдбата на балканския човек, предпочита да фокусира вниманието си само върху „първото действие“.

Главният герой в повествованието на „Травнишка хроника“ е консулт Жан Давил. Той е един от онези боязливи и прикрити хора, които се оказват „своего рода жертва на големите исторически събития“. Давил наблюдава драмата на събитията във везирския град и своеобразен медиум, посредством когото се разкриват и други герои. С ужас и страх той се опитва да общува с жителите на „безпътния край в Европа“ и по своему се съпротивлява на този край, спори с него. Отнасяйки се с недоверие към всичко турско и босненско, логиката на местния живот му е непонятна — макар постепено да започва да схваща този живот от една „неевропейска перспектива“. Погълнал „ориенталската отрова“, но покорявайки се на решителността „да спасява себе и своите“, накрая Давил е обладан от мисълта, че все пак не може да не съществува „правият път“, който той цял живот напразно търси. Да, той „съществува и човек, кога и да е, ще го намери и ще го открие за всички хора“⁵. (Същия „горчив оптимизъм“, мелодията на надеждата ще открием в „Мостът на Дрина“ — и това е една от точките, в която двете творби на Андрич несъмнено се докосват.)

³ И. Секулић. Исток у приповеткама Ива Андрића. — В: Из књижевних критика. Београд, 1968, с. 134.

⁴ И. Паси. Есета. С., 1981, с. 469.

⁵ И. Андрич. Цит. съч., с. 57.

Младият консул Дефосе е в много отношения противоположен на Давил — със своята младост и привързаност към новите философски и политически веяния, с уменията си без предразсъдъци и с доверие да се приближава към хората, с желанието си да проникне в миналото, нравите и обичаите на жителите от Травник. Ала и той все по-осезателно чувства, че ориенталската „тишина“ — инертност — го разяжда и заразява, че „вледенява кръвта му“. Вгледаме ли се в дните на чужденците във везирския град, в онова, което той им е дал и в онова, което им е отнел, ще се убедим, че техният път е път на малки победи и на относително по-големи поражения. Колкото по-наближава краят на романа, толкова представителите на Запада започват с по-голямо разбиране и предпазливост да се отнасят към Босна и нейните жители.

Умелото вникване в психологията и реакциите на чужденците дипломати, сякаш потънали в тягостната атмосфера на „мълчанието“ в балканския Ориент („тази тишина всъщност бе смъртта, само че в друг вид, смърт, която оставя на човека живота като черупка, но му отнема възможността да живее“), потвърждава високото художествено и интелектуално ниво на Андричевата проза. Босненският „мрак“ и „тишина“ — замъгляващи всички неща, правещи ги „двусмислени, многосмислени, дори и безсмислени“, са предпочитани символи в тази проза. Те са израз на ориенталската „мистерия“ с времето в „тясната котловина“, сякаш превърнала се в някаква замръзнал, омагьосан свят. „Хрониката“ „извира“ от тишината и се „влива“ в нея. Тя започва с пролог — в него бейовете размишляват за обезпокоителните новини и слухове, а след това един по един се разотиват с безмълвни поздравявания. Творбата завършва с епilog, в който се повествува, че скоро ще изчезнат „консулите и консулствата и всичко, което те донесоха и внесоха“. Така макар травнишката атмосфера да се е променила, накрая „хубавата победоносна тишина“ отново продължава да властвува. Именно „тишината“ и „мракът“, унищожавачи и погребващи всичко, подсилват многозначността на повествованието и философско-рефлексивния пласт в него, наситят го с допълнителни естетически и смислови значения.

От различните значения на тишината в „Травнишка хроника“ някои изследователи подчертават онова, при което тя е знак за един порядък, „основаващ се привидно на непроменимостта на институциите, следователно на инертността, а всъщност на угнетяването и терора“ (Р. Константинович). Така тишината се идентифицира с обществения порядък в тогавашната Отоманска империя. Струва ни се, че „смъртоносната босненска тишина“, с която се борят Давил и Дефосе, е преди всичко онова ориенталско „безвремие“, което поглъща всякакво историческо движение. „Феноменът на тишината“ в Андричевите творби (да си спомним и за „сладката тишина на турските времена“ в „Мостът на Дрина“) е своеобразна антитеза на търсещото и действено начало в живота, на енергията на виталното.

Интересно е да се изтъкне, че несъвместимостта между Изтока и Запада (както и тяхното взаимопроникване), изненадите, очакващи „хвърления“ неочаквано на Изток човек от Запад, ще срещнем и в съвременната българска литература — в историческия роман „Рицарят“ от Вера Мутафчиева. Това е повествование за борбите на България с Латинската империя и победата на Калоян при Адрианопол. Прозата на българската писателка е също с подчертано медитативен характер. Героите ѝ са подложени на изпитания — и често са в плен на самотата. А това са и онтогенетични, не само психологически проблеми. Същевременно „Рицарят“ носи не само аромата и патината на миналото, а кондензира неспокоен морално-философски размисъл. В него привлича не толкова правдивото репродуциране на епохата, колкото острият усет за историческия процес. Морално-психологическите проблеми и категории от историята са пречупени през реакциите и светоусещането на съвременния човек. Далеч сме от намерението да съпоставяме творбите на двамата автори, ала ще акцентуваме, че все повече писатели обръщат поглед към полуострова и се стремят да разгадаят специфичните балкански феномени.

Прочее не от днес редица творци разорават това поле — и у тях ще открием прозрения за сложните кръстопътища на балканската история, за диалектиката на неравномерното историческо движение на този кът от земното кълбо. Автори като Михаил Садовяну, Никос Казандзакис, Емилиян Станев, Ливиу Ребряну, Меша Селимович, Димитър Талев, Михайло Лалич не ги блязни романтичната приповдигнатост на миналите дни, а суровите истини за човешката съдбовност на Балканите. В техните произведения над конкретната битова реалност се води „висок“ диспут върху кардинални морално-етически въпроси, върху сложни проблеми на съществуването и участието на обикновения човек в големите исторически превратности и конфликти (темата за „житието и страданията“ на този човек на „кръстовището“ подхваща още през миналия век самоукият котленец Софроний Врачански). Характерно за тези творби е изобразяването както на изконната смяна на светли и тъмни страни, на добро и зло в човешката история, така и на всичко невероятно, странно и „загадъчно“ по нашите земи, дошло от прекъсваното обществено развитие, от срещата на различни форми на цивилизация. В други региони подобни процеси и напластявания се изживяват много по-рано — в една Франция или Англия например, където също се смесват нехомогенни културни и цивилизационни пластове. Не стои ли относително близко до нашата епоха дори, да кажем, немалкят период от новата история на полуострова, наречен „кърджалийско време“ — тази страшно закъсняла Тридесетгодишна война на Балканите?⁶ Оказала влияние върху социално-икономическите и духовните процеси, „феодалната анархия“ от края на XVIII и началото на XIX в. свидетелствува много добре за балканското закъснение спрямо подобни „смутни времена“ в Западна Европа.

Интерпретатори на различни действия от драмата на вековете, на стихията от изпитания и крушения, на кървави периоди от миналото и на най-чисти пориви към светлина, отделните автори достигат до обобщения за сложността на човешката съдба сред перипетии на историята на Балканите. Този своеобразен географски пояс прави явленията по-сложни и по-комплицирани, придава им особени балканско-ориенталски нюанси и собствена логика, обуславя специфичен начин на мислене и виждане на света. Всеки от писателите разкрива сложната проблематика в своя художествена трактовка, но съществуват редица сходни черти в идейната стилистика, във философията на историческата участ и битието на балканския човек.

А да се върнем към „Травнишка хроника“ — в нея освен гледището на Давил към балканското кръстовище и Травник, присъства и погледът на босненците към европейския свят и прииждците. Те също не могат да приемат чуждото, „консулите и консулствата“. За това говори и картината от епилога на романа, налагаща се с несповторимата си интонация и стил. Още преди да си заминат чужденците след поражението на Наполеон, бейовете, излезли на разговор на Софата в Лутвото кафене, ще направят равносметката чрез Хамди бей: „Консулите ще изчистят Травник. Ще ги споменуват само още някоя година. Децата на брега ще си играят на консули и гавази, ще яздят дървени прътове, ала и те ще ги забравят, като че ли никога не са съществували. И всичко ще бъде пак по божията воля, както винаги е било.“⁷

Така за читателя е ясно, че в затворения свят на Травник замира всяко движение, попада в пلس на „победоносната тишина“ и става отново „както винаги е било“. Неговите жители — с почти „растителна“ воля за съществуване, — не „чертаят“ сами живота си. „Тесният и дълбок разсед“ откликва само като ехо на бурните събития от политическите сцени на Франция, Австрия и Русия. Произшествията, които се извиват като вихрушка навън, достигат до балканската провинция, ала спират в нея „като порой, или като нанос“. Ако някои представители на историческия роман на XIX в. поставяха персонажа си в талвега на големите сблъсъци

⁶ В. Мутафчиева. Легопис на смутното време. С., 1966, с. 592.

⁷ И. Андрич. Цит. съч., с. 445.

на епохата и разкриваха как героите се променят в тези сблъсъци и перипетии, в Андричевите „хроники“ улавяме само ехото на събитията. Той изобразява един застинал, сякаш извън времето свят, който отблъсква всяка промяна и движение, свят, който „не е в състояние да участва в историята“⁸. Неслучайно действието и на двата големи Андричеви романа се разгръща в ограничени, затворени кръгове — не само в географско-пространствен аспект, но и в обществено-психологически смисъл.

В разнообразните творби на писателя балканският Ориент се откроява и с още една характерна отлика — това е сяпото, „варварско желание за жени“⁹. Известно е, че в многовековната повествователна традиция жената е и слабата, и силната половина на света, тя е и лъжовна, и грешна и свята, и благородна. В някои от произведенията на Андрич жените са второстепенни герои и страдащи същества. Те са сякаш скрити, явяват се като „лош призрак“ и „минават крадешком“, забудени с шамия или едва могат да се разпознаят зад затворените прозорци¹⁰. Проникновеният тълкувател на съдбата на хората, живеещи на ръба на два различни свята, изгражда и женски образи, които сугестивно насочват към богат подтекст.

Разкриването на душевността на героините в „Травнишка хроника“ уплътнява атмосферата на „консулските времена“ и насища творбата — тази Андричева галерия от портрети — с допълнителни мисловни и символни проекции. Има нещо много мъдро например в наблюденията върху психологията и нравствените устои на младата Йелка, олицетворение на скромност и женско очарование, или на госпожа Давид, която с изключителна всеотдайност възпитава децата и домакинствува в къщата, отглежда зелен грах и бели зюмбюли. Чрез тези две героини се откроява по-графично патриархалният и неподвижен свят в трравнишката котловина. Изобщо женските образи отсвят и оцветяват по един своеобразен път драмата на хората от тази котловина. При тяхната характеристика се налага познатият афинитет на писателя към лаконичния литературен детайл, в който се съдържа и художествена концепция, и умение за безпристрастен, дълбок анализ.

Всъщност още И. Секулич говори за благодатното обединяване в творчеството на Андрич на принципите на източната притча и на западното повествователно изкуство. Действително неговата любов е раздвоена между обаятелния източен разказ и деликатната европейска проза, между източната мъдрост и поезия и аналитичното изкуство. Прав е Др. Йеремич, че значителността на писателя е в синтеза, с който той обхваща „източната вяра в непознаваемостта на съдбата и западната убеденост в съществуването на обективна необходимост, любовта към фантастичните легенди и стремежа към научна точност. Обективно описва хора, които Левантът е замалял със своя упойващ дъх, обаче се старее да ги подложи на един безпристрастен по западному модерен анализ.“

Афинитетът към този „модерен анализ“ проличава и във „вишеградската хроника“, в чийто център са събития, които се нижат в период от почти четири века — от утрото на 1516 г., когато у едно дете, насилствено откарвано в Цариград, се появява мечтата за моста, до края на лятото на 1914 г., когато по време на войната мостът е взривен от австрийците и се „разпилява като гердан“. За да вмести разказа за моста и хрониката на живота в градчето, колективната участ на вишеградците и множество индивидуални съдби в една функционална структура, Иво Андрич се откъсва от традицията на класическия европейски роман. „Мостът на Дрина“ напомня повече на компактен цикъл от разкази, на „новелистичен роман“, в който самостоятелните цялости са обединени около един стожер, отколкото на класическите повествователни конструкции от рода на „Мадам Бовари“ или „Ана Каренина“. В него не се струпват събитийни перипетии, които се

⁸ Вж. по-подробно Ј. Деретић. Српски роман 1800—1950. Београд, 1981, с. 367.

⁹ И. С. Секулич. Цит. съч., с. 139.

¹⁰ Пак там, с. 138.

изострят и биват разрешавани, липсват действие и фабула в традиционния смисъл на думата. Не ще открием и характерното още за елинистичната проза богатство от приключения и превратности в съдбата на героите. Авторът създава един малко загадъчен микросвят и една „безлична“, „хроникална“ структура — чрез нея постига органичното просмукване на картините и образите със съвременно философско съдържание, с идеята за моста като противовес на човешките съдби, стопяващи се в бездната на времето. И двата романа-хроники въпреки своеобразните стилови и композиционни решения се отличават с вътрешна хомогенност и монолитност. Неслучайно се смята, че Иво Андрич е най-значимият романописец в сръбската литература от 70-те години на миналия век до средата на настоящия — една епоха, в която доминиращ жанр е разказът.

Още в началото на „Мостът на Дрина“ писателят разкрива своята тема — вековната неотлъчност на живота в касабата от красивия мост. Той не предупреждава, че повествованието за създаването и съдбата на моста е същевременно и повествование за живота на градчето и неговите жители от поколение на поколение, че през всички разкази за касабата преминава „и нишката за каменния мост“. Именно връзката между човешките съдби и съдбата на белия старинен мост обуславя оригиналната композиция на романа, в който единственият главен герой е „каменната хубавица“. Както казахме вече, „Мостът на Дрина“ е броеница от прозаически фрагменти, обединени от темата и една тънка повествователна нишка, изразяваща се в изречения като: „Освен наводненията над моста и неговата капия идваха и други беди; носеше ги развойт на събитията и ходът на човешките стълкновения. Но те още по-малко можеха да му напакостят или трайно да променят нещо на него.“¹¹ Или: „Минаваше времето над моста и градчето с години, с десетки години. Настъпваха ония няколко десетилетия от средата на деветнадесетото столетие, през които турското царство догаряше в тиха треска.“¹² Същевременно на края на всяка глава се мярка достолепната извивка на моста — израз на човешкия стремеж към дълговечност и победа над забравата и смъртта. Така множеството епизоди са обединени от образа — символ на каменния мост, подчинени са на един общ структурен принцип. Съвършеното равновесие между отделните дялове и цялото образува магнитното поле, в което ни притегля художникът. Несъмнено Андрич намира такава форма на изображение, при която оригиналността на мислите да се слива с оригиналността на художественото възплъщение.

И в своята последна, за съжаление недовършена и публикувана посмъртно романова хроника „Омар паша Латас“, пресъздаваща проблемите на изменчивостта и властта в разлагащата се Османска империя, писателят ще запазва характерните ориенталски багри на разказвателния поток и композиционната структура на „нанизване“ на епизоди. Тази структура в неговото творчество свидетелства за една от характерните пътеки на раждане на южнославянските по-обемни епически постройки, които сякаш се „излюпват“ от разказа, чрез обединяването на по-малки прозаически откъси. Въсъщност подобна романова ситуация откриваме още в „Златното магаре“ на Апулей, в „Панчатантра“ или „Декамерон“ (в „Декамерон“ вниманието е концентрирано върху действието, а героят по думите на Виктор Шкловски е само „карта за игра“, която дава възможност да се разгърне сюжетът), у Сервантес, Филдинг и други европейски автори, а в България, както е известно, у Ив. Вазов, Ал. Константинов, Й. Йовков.

Безспорно „новелистичните романи“ на Андрич синтезират принципите на традиционното разказваческо изкуство с нови повествователни техники. Същевременно, както бе подчертано, в своите „хроники“ той далеч не пренебрегва документалната точност. Достатъчно е да разгърнем някои от пътеписите на венецианските дипломати и пътешественици през XVI в., които ни запознават с нравите и обичаите на хората от полуострова (например бележките на неизвестния автор на „Описание

¹¹ И. Андрич. Мостът на Дрина. С., 1964, с. 79.

¹² Пак там, с. 92.

на пътя до Константинопол по суша и на най-главните неща от страната“), за да се убедим с каква прецизност Андрич възсъздава документалната канава. Знае се, че той започва да събира материала за „Травнишка хроника“ още през 1917 г.¹³ „Изразходването“ на живота писателят осветлява с помощта на онова, което се е запазило в легендите, манастирските хроники, дипломатическите доклади. (На базата на легенди например е репродуцирано набиването на Радисав на кола.) Така за всяка своя книга Андрич извършва сериозна проучвателна работа — чете дневници, спомени, стари хроники, биографии.

В „Мостът на Дрина“ — неповторим документ за живота в Босна, — авторът е присъщото си умение да навлиза в дълбините на историята показва отново верските и националните противоречия, контраста между турците и раята, между затворени балкански свят и чужденците (макар историческата антитеза Изток—Запад да не е така ярко подчертана). И над всичко това, над мощното течение на времето се издига образът на моста.

Един от най-важните образи в творчеството на Андрич винаги е бил мостът — директно или въплътен в символи с многопластово значение. Мислителят, който сякаш беседва с вековете, опитващ се да разгадае тайната на човешката екзистенция тук на Балканите, постоянно дири формите на връзката между хората, белезите на единението, онова, което е по-силно от преходността и ограничеността на индивидуалната съдба. Във „вишеградската хроника“ белокаменният, ненаранен мост на Дрина се издига над поколения, жизнени драми, кървави сблъсъци, злини, противоречия, страсти и радости, над дългия низ от години — като обобщен символ на красивото.

Авторът на много места подчертава аксиологическия аспект на мотива за моста. С лирически интонирани изречения величае и рисува стойността на „каменния мост с единадесет свода и капия“, въпреки че съзнателно не развива лирическите възможности на текста, тъй като това не е в съгласие с концепцията му за „идеалния хроникьор“. Същевременно Андрич внушава, че „каменната хубавица“ не е само паметник на красотата, но и на добротата, на мъдростта и на дълготрайността.

Несъмнено мостът е един от ключовите образи в неговото творчество. Той е творение на човешките ръце, символ на жаждата да се надмогне забвението, символ на устояването, на даването отпор на разрушителните сили на времето. Писателят знае, че героите на историята са живи хора, чиито дела внасят в нея индивидуална обогатена неповторимост. Мостът въплъщава в себе си поривите и устремите именно тези безименни люде. В него са вградени техните копнежи за „преминаване“ и „свързване“. Той въплъщава — както пише сам Андрич в прочутото си есе „Мостове“, своеобразен есеистичен пролог към романа, — „ненаситното човешко желание да свърже; да примири и спои всичко, което се появява пред дъха му, пред очите и краката му, за да няма деление, ненавист и раздяла“¹⁴.

Така мостът — мощна антитеза на тленното и на преходността, става носител и на идеята за общение, единение и свързване. Този значим символ в Андричевите произведения е израз на възвишеното и необхватното в човешкия дух. Той сочи вечното в преходното, универсалното в индивидуалното. Внушава трансцендентния стремеж на човека „към отсрещния бряг“, за който говори писателят в есето „Мостове“, изтъквайки и метафизичния им смисъл. „Защото всичко е преминаване, мост, чиито краища се губят в безкрайността и в сравнение с този мост всички земни мостове са само детски играчки, бледи символи.“¹⁵ Не са много подобни страници в балканската художествена проза, проправящи нови пътища, страници, от които да ни облъхне такава способност да се изнесат на преден план философските и екзистенциални проблеми на човека, драматичното единоборство с жизнените обстоятелства в земите, свързващи Изтока и Запада.

¹³ Л. Андрић. Са Ивом Андрићем. 1968—1975. Београд, 1977, с. 137.

¹⁴ И. Андрич. Мостове. С., 1983, с. 240.

¹⁵ Пак там, с. 241.

Иво Андрич, творецът със свой периметър от идеи и изразни средства, не се интересува само от правдивото предаване на плетеницата от вълнения, страсти и драми в миналото, тъй като търси повторемостта в историята. Както един друг голям хуманист, авторът на „Вълшебната планина“¹⁶, и Андрич е привлечен от типичното, еднаквото и тъждественото в неустойчивото, пълно с превратности човешко битие. Своеобразието на художествената му вселена се определя от взаимодействието на достоверния детайл от конкретно-историческата реалност с разкриване на „вечно повтарящото“ се, на устойчивото и трайното през вековете. Затова босненският писател може да каже като Томас Ман, че „...на известна възраст започваш да губиш вкус към всичко чисто индивидуално и частично, към отделните конкретни случаи, към буржоазногражданското, тоест към житейското и всекидневното в най-широкия смисъл на думата. Вместо него на преден план излиза интересът към типичното, вечно човешкото, вечно повтарящото се, извънвременното, с една дума, към митичното. Нали в типичното се съдържа извънредно много митическо в смисъл, че типичното, както и всеки мит, е изначален образец, първоданна форма на живота, извънвременна схема, открай време зададена формула, в която се вместила осъзнаващият се живот, смътно стремящ се да придобие отново предначертаните му някога форми и белези.“

И Андрич избира такъв ъгъл на изображение, който ще му позволи да изрази художествената си концепция за „извънвременното“, за сложната повторемост на жизнените форми. Той търси в подвижните огледала на явленията тъждественото в човешката съдба. Неговият свят е аисторичен — под моста на Дрина протича реката като символ на времето и промените, свързани с него. Но реката остава винаги една и съща, както и касабата и начинът на живот на хората в нея¹⁷. Затова някои автори изтъкват „илюзията“ за времето, което е спряло или подчертават „двете времена“ в творбите на Андрич. Динамиката в развоя на действието идва от сблъсъка между тези „две времена“ — между историята, която непрекъснато „кръжи“ около моста и градчето и става все по-опасна за тях, и „неисторическото“, митическо време, при което „няма промени, а само повторение“¹⁸.

В повествованието на вишеградския мост — сплав от история и легенда, документ и балада, хроника и романова фикция, — са трансформирани по своеобразен начин мъдростта и поетичната фантазия на народа. Тъй като иска да придаде на разказа си колкото може по-голяма точност, писателят отделя голямо внимание и на детайла, предназначен да уплътни изображението. Много страници от „хрониката“ доказват афинитета към екзактен израз и прецизност на картината. Пример за това са и описанията на мъченията на Радисав, които пределно точно внушават ужаса на изтезанието: „По едно време удрянето престана. Мерджан видя, че на върха на дясното рамо мускулите се опъват и кожата се повдига. Той бързо се приближи и разсече на кръст това подутото място. Потече бледа кръв, отначало малко, а после все по-силно...“¹⁹ Вероятно внимателният читател ще забележи някои прилики между творбата на Андрич и един български „жесток“ роман — „Време разделно“ от Антон Дончев. Нашият писател също показва „смутни времена“ и лабиринти на историята, през които минава балканският човек. Разказите на двамата летописци (Венецианеца и поп Алигорко) и различните им гледни точки дават възможност да се разкрият тъмната на робските нощи, жестокостта и насилието, жизнеността на народния дух. По пътя на синтеза на конкретния исторически факт — помохамеданчването на родопската долина Елиндия през лятото на 1668 г. — авторът достига до художественото внушение за нравствената устойчивост на онези силни люде, живели триста години преди нас, прониква в народната мъка и величие. Въпреки

¹⁶ Срв. Е. Мутафов. Поетиката на Иво Андрич и проблеми на балканския тип писател. — Литературна мисъл, 1979, кн. 2, с. 89.

¹⁷ Вж. по-подробно J. Деретић. Цит. съч., 356—357.

¹⁸ Пах там, с. 357.

¹⁹ И. Андрич. Мостът на Дрина..., с. 44.

големите различия в подстъпа към проблема за човека и историята, в стилно-езиковите изразни средства или в своеобразния контакт с фолклорната традиция, с народните песни и легенди (във „Време разделно“ играе голяма роля фолклорната стилизация), и двамата писатели, рисувайки жестокоста на поробителя, искат да преоткрият народния стоицизъм и истината за смисъла на човешкия живот тук, на полуострова, за съотношението на доброто и злото на тоя кръстопът, сякаш преходен пояс между Изтока и Запада.

За поетиката на „вишеградската хроника“ е много характерен посоченият стремеж към обективна, конкретна и спокойна дескрипция — така различна от интензивната „концентрация на художествени ефекти“²⁰ в творбите на един Мирослав Кърлежа да кажем. Иво Андрич винаги постига голяма пластичност и картинност на повествованието — ще припомним чистите геометрични линии на пейзажа на везирския град в началото на „Травнишка хроника“ — един пейзаж, създаващ впечатлението, че всичко, което е обрисувано, може да се докосне: „От двете страни стръмно се спускаха планини и се срещаха под остър ъгъл в долината, в която едва имаше място за тясната река и пътя край нея. Цялата гледка приличаше на разтворена книга, върху страниците на която от едната и от другата страна бяха като нарисувани градините, сокаците, къщите, гробищата и джамините.“ Андрич няма предпочитание към „експлозивни“ ефекти, ала неговата стилова успокоеност (зад която се таи вътрешен драматизъм), често срещаната афористична форма на изреченията също изискват активно читателско внимание. В начина му на повествование не ще намерим и полусянка от оценка, от макар и прикрит ироничен или сатиричен тон, от каквато и да било дистанция към изобразеното. Ритъмът на разказа е спокоен и равен, противоположен на учестения ритъм в текстовете на Кърлежа, написани сякаш в „темпо стакато“.

Едва ли е нужно да се доказва, че за писателя Босна е своеобразна вселена, в която той вмества своята комплексна визия за човечеството. От необикновените съдби, от екзистенциалните мъки в „тясната долина“ Андрич извлича обобщения с широк смисъл — той разкрива философията си за съдбата на човека сред противоречията и пороя на времето. Макар героите му да са поставени върху определени географски и исторически меридиани, чрез тях оживяват универсални идеи. И за съвременника на Иво Андрич — Йордан Йовков, — също изпъкващ с огромния си дар на разказвач, е характерна тенденцията да насити с общочовешка значимост национално характерологичното. Той създава пъстър свят, който също ни тласка към размисли за вечното и преходното, изгражда образи на люде, изпълнени със земна сила, нравствена красота, хармония. И както винаги е било при голямото изкуство, „регионалния“, „много силно национален“ художник сътворява общочовешки произведения.

Героите на Иво Андрич — консули, ходжи, търговци, бейове, аги, поети, самотници, мечтатели, везири, хубавици, скитници, — са показани в тяхната връзка със средата и времето. Във всекидневната борба за съществуване те минават през тежки изпитания — разпъвани на кръст от противоречия, гибелни и съдбоносни страсти, вътрешни терзания, неуспяващи да стъпят решетките на своите „клетки“, отстъпващи често в мълчание и недоумение. В хаоса от жизнени конфликти, победи и поражения, от непреодолимо сложни ситуации тези герои често са на превала между съня и действителността, между копнежа и реалността, борят се с „видения и призрания“.

Както е посочвано, историята и съдбата „носят нанякъде“ човека на Андрич против волята му, „той не знае къде го носят и не може да направи нищо“ (Й. Христич). Ако героите на летописеца на човешките страсти Балзак действаха стремително и с кипяща енергия, а „ориенталската жизненост“ и „силата“ бяха в основата на някои от най-добре защитените образи на писателя с Одисеев дух Никос Казандзакис, то човекът на Андрич е сякаш играчка на ирационални сили. В плен на страдания, превратности и недоразумения (не само в политически, но и в ли-

²⁰ N. Milošević. Andrić i Krleža kao antipodi. Beograd, 1974, p. 43.

чен план), живеещ в свят, лишен от хармония и понятни закони, той се чувства неустойчиво, жадува да намери твърда почва под себе си и трудно може да се домогне до реален екзистенциален изход. Писателят има предпочитание към изобразяване на хора, обладани от разкъсващи страсти (както закоравелия комарджия Милан Гласинчанин) и вътрешна борба, губещи се в главозамайваща въртележка. Въпреки потребността от близост или силната им жажда за яснота много от тях остават нещастни самотници, жертви на насилие, носещи резигниращото съзнание за реалното присъствие на злото в света. Животът на тези герои, които са в непрекъснат допир с „тишината“, е някак потиснат и призрачен, под нозете им светят непрекъснато се пропуква и за тях, както за Плиний Стари, „единственото сигурно нещо е, че нищо не е сигурно“. Ако Йовковите люди са изпълнени със силна любов към живота, а Толстоевата Ана Каренина направо изповядва: „Бог ме е създал, за да обичам и живея...“ и жизнелюбието на художниците е рефлектирало у самите герои, то човекът на Андрич сякаш е попаднал в един затворен кръг, от който не може да избяга и в който не може да остане докрай. Трагичните пътища на хората, несъвпадението на техните стремежи и обществените норми са естествени за Андричевия причудлив микрокосмос, в който се сплитат вражда и ненавист, бруталност и слабост, страх и надежда, тревога и безсилие. Потърсим ли още паралели, ще видим, че ако всеки един от Йовковите герои върви неотменно и сигурно по избрания си път²¹, а героите на Казандзакис „с мъжество и простота“ се нагаждат към света, то Андричевите драматично раздвоени люди се изкачват по скалистата планина на своята съдба, тласкани от сили, които са вън от тях (всички промени в живота на касабата в „Мостът на Дрина“ са предизвикани от събития, в които нейните жители не вземат участие). За света на тези герои е невалидна формулата на Хегел, че всичко, което съществува, е разумно.

Застанал върху „тясното, хълмисто и оскъдно парче земя“ на родната си Босна, неотлъчен от многовековните предания, легенди и народни митове, Иво Андрич ни насочва в своите „хроники“ към основни екзистенциални проблеми. Залавяйки се с отдалечени по време исторически ситуации, той стига до въпросите за трайното и преходното (и двата романа внушават идеята за преходността и неударжимия исторически ход, променящ дори най-стабилните и непоклатими ценности), за търсенето на „правия път“ в пороя на времето. Художник с необикновено изострено зрение, държащ сякаш аналитичен скалпел, Андрич не се поддава на илюзии и разсъблича красивите одежди на нещата. Както романовите му хроники, образуващи една мисловна цялост, така и останалото му творчество е стоплено от прочутия „трагичен оптимизъм“ на писателя, от упованието му в човешките дела, изтръгнати от „хаоса на природния ток на нещата“.

В света, пропит с балканска суровост, в който се срещат ориенталското и европейското и всичко изглежда „нехармонично и безизходно обръкано“, се откроява не само драмата на екзистенцията, но и Андричевата вяра в човешката мисъл. В лаконичните думи на лекаря Колона в „Травнишка хроника“ се съдържа до голяма степен и неговата убеденост, че „на края, на истинския и окончателен край, все пак всичко ще бъде добре и ще се разреши хармонично... Другояче и не може да бъде. Защото по какво моята мисъл, която е добра и права, има по-малка стойност от също такава мисъл, която се ражда в Рим или в Париж? Затова ли, че се е родила в тази котловина, която се нарича Травник? И възможно ли е тази мисъл изобщо да не се отбележи, да не се напише някъде? Не, не. Въпреки привидната разпокъсаност и безредие, всичко е свързано и хармонично. Не се губи нито една човешка мисъл, нито едно усилие на духа.“²²

Романовите хроники на писателя са репрезентативна форма в цялостното му дело — те са добро свидетелство за неговата емоционална и художествена полифоничност, за диалектиката между пластика и философска дълбочина на рисунъка.

²¹ Вж. по-подробно С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1971, с. 86.

²² И. Андрич. Травнишка хроника..., с. 281.

Тези творби разкриват най-пълно и философията му на живота. Тъй като Андричевата философия на историята е и неговата философия на живота.

Ще отворим една скоба, за да подчертаем, че разбирането си за историческото битие, зрителната позиция, от която обхваща „мига“ в историческите му връзки и перспективи, присъствуват и в неговите фрагменти и есеистика. Те също ни въздействуват със силата на логическата си и мисловна артикулация, със своеобразната авторова свръхсетивност към понятията време и преходност, със способността му да прониква в ядрото на сложни проблеми и да ги трансформира в състезателни формули. В тях се преплитат рефлексивното и емоционалното, те разкриват оригиналността на Андрич като мислител и философ, дават отговори на много „безпокойства от памтивека“. В тези „интелектуални песни“ (ако използваме старата формула на Шлегел за есето) отново ни покорява благородното търсене на хуманното начало, изостреният поглед към злото на земята и специфичната сила на Андричевия почерк. В есетата и фрагментите не ще открием настъпателността и войнстващата страст на Мирослав Кърлежа например, неговите борбено-политически интроспекции. Ала ще почувствуваме същия неспокоен дух, същия интерес към актуалните екзистенциални проблеми, същата диреща мисъл. Както в романите си фрески, така и тук писателят говори за участието на човека, разпънат между мига и вечността, за „знаците, които оставяме след себе си“ и които не ще избягнат „съдбата на всичко човешко: преходността и забравата“²³. И сега за Андрич — който е далеч от всякакъв казионен оптимизъм, животът е сякаш огромна стена, на която и най-покрътителните трагедии не могат да ни хвърлят в черните вълни на отчаянието. В неговия свят има толкова горест от злото в реалността, колкото и силен стремеж човек да се радва на „разкоша и красотата“ на живота, на великолепието на съществуването. „Толкова копнея за хора и толкова съм жаден за движения и форми“ — пише художникът в един фрагмент.

Художествените открития в Андричевия опус не изключват връзката му с историческата традиция и по-специално с произведенията на Вук Караджич, Сима Милутинович, Негош и др. Като насочва погледа си към старата Босна, пресъздава съдбоносни трагични и сложни, летописецът намира и свой ракурс към балканския свят и историческата орис на балканските люде, вижда ветровития полуостров в цялото му своеобразие и противоречивост.

Писателят направи своя принос и в утвърждаването на балканския роман като жанр с характерна повествователна поетика и облик. В своите „хроники“ той подлага на интелектуален художествен анализ конкретни отрязъци от историческото време. И така достига до непреходни размисли за философията на историческия процес, за смисъла и загадката на живота, за корените на човешкото битие.

Всеки е подвластен на смъртта и забравата, а безсмъртието — този многовековен идеал на човечеството, — спохожда само рядко талантливите произведения, възсъздали вечни истини за човека. За Андрич частица от тези истини се заключава в диалектиката на трайното и преходното, крушенията и победите, страданията и надеждата, несретата и човешкото щастие. . .

²³ И. Андрич. Мостът на Дрина. . . , с. 253.

АМЕРИКАНСКИЯТ РОМАН НА ПРОТЕСТА И ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА. В ТЪРСЕНЕ НА ГЛАВЕН ГЕРОЙ

ЙОНКА КРЪСТЕВА

Непосредствено след Втората световна война заедно с икономическия просперитет в САЩ настъпва период на политическа реакция и открит антикомунизъм. Оптимизмът, революционният подем и социално-критическата насоченост на тридесетте години, на т. нар. „червено десетилетие“, бяха сменени от песимизма и отчаянието на петдесетте години. Поражението на испанската революция, концентрационните лагери, атомната бомба и „студената война“ смутиха и най-оптимистичните духове в Америка. На все повече хора стана ясно, че войната не постигна напълно своите цели, демократическите свободи на хората бяха потъпквани в страната с претенции за най-демократична обществена система. В атмосферата на политическа реакция много писатели се огънаха и се отказаха от прогресивните си убеждения, което доведе до упадък в тяхното творчество — типичен пример е Дос Пасос. Отзовавайки се за епохата на конформизма на 50-те години, Максвел Гайзмар пише: „Социалната атмосфера беше така тежка, бедна и угнетителна. Естетическият въздух беше така прозрачен. Американската литература през 40-те и 50-те години понякога представляваше пред света странно и иронично зрелище.“¹

Идеологическото настъпление на реакцията доведе до появата на провоенни романи, възхваляващи милитаризма и агресията. Начало на тази традиция положи Херман Уук с „Метежът на Каин“ (1951). На фона на всеобщото объркване, страх и примирение, романи като „Голите и мъртвите“ на Мейлър, „Параграф 22“ на Хелър, а по-късно и „Кланица 5“ на Вонегът бяха смел опит на протест срещу официалната политика и официалната литература. Тези най-добри образци на американския военен роман за Втората световна война по думите на Джозеф Уолдмеър „продължават традицията на критическия реализъм и на романа на протеста, наследени от „червеното десетилетие“ и имат ярко изявена социална ориентация.“²

Най-важното, което обединява тези три романа е художественото виждане на техните автори, ангажираността им с проблемите на обществото, нетърпимостта към фалша и лицемерието и стремежът към откриването на действителните човешки ценности. И тримата писатели водят непримирима борба с реакционните сили в Америка, целейки, както казва Мейлър, „да предизвикат революция в съзнанието на нашето време“³. Вонегът формулира своето разбиране за ролята на твореца по следния начин: „Нашата цел се състои в това да дадем на човечеството представа за самото себе си и то в цялата ѝ сложност, за да изразим неговите мечти и митове... Нашето влияние се разпростира бавно и неусетно и засяга преди

¹ M. Geismar. *American Moderns. From Rebellion to Conformity*. New York, 1958, pp. IX—X.

² J. Waldmeir. *Ideological Aspects of World War II*. Michigan State University, 1959, p. 2.

³ Richard Poirier. *Mailer*. Fontana, Collins. 1972, p. 59.

всичко младежта... Но то ще стане доста осезаемо, когато тези, които ни слушат сега, придобият сила и влияние в обществото."⁴ Съвсем ясно е, че авторите са обърнати към образа на човека от бъдещето, те се стремят да моделират строител на утрешното общество, да изградят пълноценни личности от тези, които ги слушат сега. Жизнеността и убедителността на литературния образ се измерва и със способността му да се връща отново към действителността, от която е роден, и да ѝ въздейства активно. Типичен пример е Йосарян — главният герой на „Параграф 22.“ Това произведение се ползува с необикновена популярност сред младежта, цели реплики и изрази от него са станали част от езика и жаргона на младите. Литературният персонаж е приет и усвоен от реалния живот. Но героизмът на Йосарян е съвсем нетрадиционен. Коренно промененият модел на света през XX век извиква на живот нов тип личност. Основното съдържание на настъпилите промени е изразено в мисълта на Алфред Казин: „Тази личност, която през XIX век беше герой, в XX век счита себе си за проблем.“⁵ Вследствие на това наблюдаваме един задълбочаващ се процес на дегероизация на персонажите и размиване на границите на личността в резултат на нарушеното равновесие между социалното и индивидуалното съдържание на човешкия образ, които са негови структурообразуващи елементи.

Още в първите литературни образци на древността и на националния фолклор художественият образ на човека е образ на герой, олицетворяващ обществото в борбата му с персонифицираните сили на природата или с жесток и вероломен враг. Векове наред литературната традиция по различни конкретни поводи и събития пресъздава отново и отново образи на смелия, силен и доблестен войн герой, носител на нравствения идеал на обществото, влязъл в драматична борба със силите на злото. Героят на епоса, такъв какъвто го познаваме от дните на Омир, спокоен, уравновесен, дълбоко убеден в правилността на своите постъпки, чувстваващ собствената си съдба като съставна и неделима част от народната, се запазва, с незначителни промени чак до XIX век. През Ренесанса той все още е подчинен на своя дълг към обществото. Макар и да настъпва вече конфликт между личното и общественото съдържание в епичната хармония на характера на героя, той е все още „обществен човек.“ Типичен пример са героите на Шекспир. При класицизма настъпва пълно равновесие между тези два гравитни елемента на характера, което води до проявата на антиномията дълг—чувство и прави невъзможно естественото ѝ разрешение. Оттук произтича и трагизмът в образа на войната във великите драми на класицизма. Въпреки тези промени, традиционната представа за война герой и за войната като върховно изпитване на неговото мъжество и героизъм, път към подвизи, бляскава слава и достойни дела, се запазва в литературата до XIX век, до появата на „Разгромът“ на Зола и „Аленият знак на храбростта“ на Крейн, които развенчават романтичния култ към войната, нейната парадност и помпозност. Те поставят на преоценка и понятието героизъм в условията на развитието на капитализма, при настъпилата промяна във взаимоотношенията между личността и обществото. Със задълбочаването на класовите и националните противоречия в буржоазното общество, чийто краен израз бяха двете световни войни, все повече се задълбочава процесът на отчуждаване на обществените отношения от техните субекти, което в литературата намира своя аналог в окончателното разцепване на цялостното битие на епичния герой, в драстичното стесняване на социалното съдържание в неговия характер. Той вече не е движен от дълга към колектива, а от собствената си страст и възможностите за нейното реализиране. В постъпките си се ръководи от дълбок индивидуализъм. Но именно тук е парадоксът — въпреки че човек действува като краен индивидуалист, той повече от всякога е подчинен и манипулиран

⁴ Kurt Vonnegut, Jr. *Wampeters, Foma and Granfaloon* (Opinions), New York, Delacorte, 1974, 226—227.

⁵ Alfred Kazin. *The Alone Generation*. — In: *Recent American Fiction*, ed. by J. Waldmeir, Michigan State University, Houghton Mifflin comp. Boston, 1963, p. 19.

от обществото според нуждите на последното. Типичният характер е отчуждаващият се от социалната си природа индивид. Катастрофите на двете световни войни „взривиха“ света на човека в буржоазното общество, прекъсвайки традиционните връзки лишиха съществуването му от смисъл и го поставиха лице с лице с духовната пустота и с „нищото“, с неизличимото и задълбочаващо се чувство на абсурд.

В американския военен роман на протеста тези дълбоки промени в отношенията на човека и неговия свят се проявиха в окончателното отказване от илюзията за освободителната мисия на американската армия, в осъзнаване на празнотата и на деструктивните тенденции в обществения живот, в пълна дегероизация на традиционния образ на война и в появата на герой от нов тип — съвременният бунтовник жертва⁶ според определението на А. Хасан — героя-пикаро на XX век. Двете световни войни нямат характера на националноосвободителни войни, където човек може все още да се чувства като част от колектива; участник в мащабни, героични исторически събития. Империалистическата война е върховен израз на отчуждението на социалните сили от индивида. Лишен от всякаква опора в реалния живот, оголен от традиционните връзки и ценности, които са предлагали един все още сравнително устойчив свят, човекът през XX век бива хвърлен в бездната на световна война, и както казва Бочаров, „частните стимули, които преди са могли да придадат определеност на съществуването... губят смисъл за героите... Историята не позволява на отделния човек да остане в своя коловоз, в границите на частното съществуване... тя влияе сега на човека не косвено, чрез условията на определената среда, а се добира направо до него, заставайки го, така да се каже, да приеме лично отношение спрямо себе си“⁷. При героите на Мейлър с особена интензивност на внушението е предаден точно този момент на „оголването“, когато човек за първи път осъзнава с шок падането на всички външни опори в неговия свят, както и своята уязвимост и беззащитност. Катастрофата на световната война довежда до този частен човек проблемите за всеобщото състояние на света. Търсейки опора в заобикалящия го хаос, в своята самота и отчуждение, героят в западната литература определи духовното си скиталничество като борба за възстановяване на личността, на тъждеството със самия себе си. Оставайки без всякакви реални и надеждни връзки (семейни, професионални, съсловни) с околния свят, той се обръща към собственото си аз — единствената реална действителност, на която мисли, че може да се опре. Но тъй като „аз“-ът в своята психическа същност представлява диалектическа спойка между социалното и личното, и тъй като конкретните качества на отделните характери могат да се реализират само в процеса на общуването, от който героят е изключен, то „аз“-ът постепенно започва да добива същата нереалност и ненадеждност, както и външната действителност. Отчужден от обществото, човек започва да се отчуждава и от самия себе си. От този момент перспективата е или пълна капитулация пред силите на абсурда или бунт и търсене на изход. В американския военен роман втората тенденция е загатната в „Голите и мъртвите“, а в „Параграф 22“ и „Кланица 5“ намира своя най-ярък израз. Ако преди в „романа на възпитанието“ или „романа на инициацията“ (novel of initiation), чийто модел следват много от американските военни романи, героят открива света и себе си и въз основа на придобития опит възмъжава, то сега той се отправя в търсене на изгубената тъждественост със самия себе си, стреми се да възстанови своята идентичност и да установи нови взаимоотношения със света. Параметърът на действие се стеснява извънредно много и най-често се пренася в съзнанието на героя. В съответствие с това и реалното, физическо пространство съществува само фиктивно, мястото на действие се пренася в индивидуалното съзнание, което започва настойчиво да изследва своето минало, за да разбере смисъла на съществуването, на своята същност. Неслучайно след двете световни войни в буржоазната философска мисъл

⁶ Ihab Hassan, Character in Postwar Fiction. — In: Recent American Fiction, New York, p. 30.

⁷ С. Бочаров. Характеры и обстоятельства. — В: Теория литературы. М., АН СССР, 1962, 439—440.

превес взема екзистенциализмът, който се занимава с проблемите за същността на човешката природа и истинността на нейното съществуване, с взаимоотношенията между „аз“-ът и „другите“, с проблема за свободата и личността.

Още с появата си през 1948 година „Голите и мъртвите“ предизвикаха продължаваща и до днес спор в кого от героите авторът е вложил нравствения си идеал, кой носи перспективата на развитие или кой е героят на романа. Някои критици смятат, че това е Хърн, представителят на буржоазния либерализъм, други посочват идеолога на „морала на силата“ генерал Къмингс, а трети — бившия министър и скитник Ред Валсен. Напразно е да търсим носителя на определени нравствени ценности в този роман. Годиците на конформизма, когато се появява творбата, се характеризират с остра политическа реакция и изгубване на надеждите, родени от „червеното десетилетие“. При пълното господство на силите на реакцията носителът на демократичните идеи, на духа на протеста, героят бунтовник по сполучливия израз на един американски критик е „минал в нелегалност“. Със самото си отсъствие в „Голите и мъртвите“ този герой заявява за историческата необходимост от неговата легална проява. Светът на Мейлър изобразява човека, доведен до пределна граница на унижение, отчаяние и безсилие, моментът, в който трябва да настъпи прелом и да започне неумолима борба с реакционните сили. Неслучайно първите романи, които решително заявяват за излизането на сцената на новия тип борец, — „Параграф 22,“ и „Повет над кукувиче гнездо“ — са отначало тайна литература, а впоследствие се превръщат в модерна класика.

В своите изследвания критиците често се позовават на изказването на Мейлър, че „Голите и мъртвите“ не е реалистична документална творба; това е по-скоро една „символична книга, чиято основна тема е конфликтът между звяра и съзидателя в човека. . . Планината, която взводът се опитва да изкачи изобразява смъртта и творческия повик в човека, съдбата, стремежа му да овладее природните стихии — всички неща, за които и наум не ви е минавало да отделите едно от друго и да представите така смело.“⁸ Това дава основание на критиците да приемат романа като произведение в традицията на натурализма, придържащо се към натуралистическата концепция за човека — физиологически детерминиран, жертва на съхранителите се в него животински инстинкти, които състоянието на война най-ярко излага на показ. Съвсем едностранчиво Доналд Кауфман тълкува романа като „изследване на тенденцията на войната (всяка война, Й. К.) да принизява човека до животинско съществуване и настойчивите му опити да утвърди своята човешка същност“⁹. Като доказателство той посочва честите сравнения на човек с животно или с насекомо — „куче изяжда кучето“, „войниците приличат на купчина мравки, борещи се и силещи се за една шепа трохи, пръсната в поле с трева“¹⁰, колоната от войници „се разделя на отделни, гърчещи се колонии, като червей, който е бил прерязан на много места, но все още живее“, а също и аналогията, която Мейлър прави между поведението на героя Мартинес и експеримента на Павлов с кучето, внушавайки по този начин, че взаимоотношенията на персонажа с неговата среда не се простират по-далеч от условия рефлекс. Авторът действително поставя на изпитание човешката същност на всеки един от героите, но само за някои от тях този момент има значимостта на екзистенциален акт на осъзнаване. Показателно е, че за всеки герой този момент е нещо много лично, несподеляно с никого, без свидетел. Той се характеризира с напрежението и критичността на „граничната ситуация“, когато, застанал лице с лице срещу абсурда, човек започва да търси опора единствено в себе си. Въпреки тези натуралистични и екзистенциални нотки, романът има много по-богато съдържание и освен борбата между звяра и човека в „аз“-а и стремежа за откриване на същността на неговата екзистенция, Мейлър убедително разкрива и социалното му съдържание в конкретната епоха.

⁸ Jean Radcliff. *The Beast and the Seer. Mailer's Search for a Hero*, p. 45.

⁹ Donald Kaufman. *The Countdown*. New York, 1959, p. 36.

¹⁰ N. Mailer. *The Naked and the Dead*. Panther Books, 1973, p. 39.

Всъщност „Голите и мъртвите“ са още една американска трагедия в смисъла, в който едноименното произведение на Драйзер и „Великият Гетсби“ на Фитцджералд се тълкуват. Техните герои са жертва на примамливия мит за „американската мечта“. Развитието на характерите им и развоя на съдбите им се определят от това до каква степен героите остават верни на мечтата. Според степента на несъпадение на „мечтата“ с действителността е и степента на разочарованието и на разрушението на личността. По своята същност този мит, гарантиращ равни възможности на всеки при максимум усилия и дисциплина, възпитава дълбок индивидуализъм, подхранва илюзията у „американския мечтател“, че не обстоятелствата формират неговия живот, а сам той е творец на своята съдба. Още в самия си зародиш характерът на американския герой е едностранчив, лишен от значимо социално съдържание, което води до разрушаване на целостта на неговото битие. Това е едно типично американско явление, обясняващо изобилието на литературни герои самотници, както и на автори самотници, което неведнъж е отбелязвано от критиката. Всеки един от героите в романа на Мейлър живее в своя изолиран, малък свят, разкъсан от противоречия, изпълнен с нереализирани мечти и неудовлетвореност, неверие и безсилие. Събрани в едно тези неудачници, озлобени от смъртна заплаха, започват да изливат насъбралото се недоволство и гняв или един на друг, или върху тези, над които имат власт. Макар и да има отделни случаи на разкаяние за нанесена обида, героите съзнателно потискат това чувство в себе си, както и всяка породица се симпатия. Типичен пример е Ред Валсен, който потиска чувството на симпатия спрямо Голдстейн, не желаейки да завързва приятелство, защото е убеден, че „каквото и да направиш, каквото и да започнеш, накрая всички те прекарват“ (174). Дълбокото разочарование и невъзможността за общуване довеждат героя до самоотричане, той се стреми да убеди себе си, че „не съществува нищо, което да желае“. Стигнал до пълна безизходица, при избухването на войната постъпва в армията. Този акт не е мотивиран от някаква идейна убеденост, а от липсата на всякаква друга перспектива. Осъзнавайки неспособността си да разбере света край себе си, осъзнавайки и пълната си изолация, Ред свежда своята житейска философия до правилата — „човек трябва сам да се оправя... Той няма да причини зло никому, но няма да разреши и на никого да си играе с него“ (16). Той действително не причинява зло никому и в честите свадби се стреми да предотврати сбиванията и застава на страната на по-слабите, но по същество си остава наблюдател, стремящ се да избегне емоционална ангажираност. Положителните човешки качества на този герой са представени като резултат от неговите собствени усилия, като „негово собствено, придобито отделно от външните обстоятелства субективно съдържание“¹¹.

Опасността от сляпата вярност към „мечтата“ особено ясно е изразена при Мартинес. Главата „машина на времето“, представяща социалнопсихологическия портрет на героя, започва с изречението: „Малките мексикански момчета също дишат въздуха на американските вълшебни приказки, също искат да бъдат герои, летци, любовници, финансови магнати“ (56). В потока на съзнанието на малкото момче често се среща фразата „ще стана много богат“, което свидетелства за корупция в нравствения идеал, за подмяна на духовните ценности с материални. В сляпото си следване на тази мечта героят започва да прави компромиси със своята съвест, да се нагажда според обстановката, да лакейничи, което му донася и повишение в армията, но произходът му, принадлежността му към етническа група и тук му отрязват пътя към върха, защото всеки си казва „да бъда проклет, ако изпълнявам заповедите на един мексиканец“ (59). Последното убежище на героя е илюзорната представа за героичество — „малките мексикански момчета също дишат въздуха на американските вълшебни приказки. Ако не могат да бъдат летци или финансови магнати или офицери, те все още могат да станат герои“ (59). Преследвайки своя последен шанс, приспособявайки се към системата, Мартинес става послушно оръдие в ръцете на реакционера от по-нисшите слоеве Крофт.

¹¹ И. Волков. Творческие методы и художественные системы. М., 1978, с. 193.

В отчаян бяг след своите илюзии, използвайки всякакви средства, героят деградира като личност, превръща се във вещь и се поставя в услуга на реакцията. Той е типичен представител на реално съществуващ конкретен социален тип. В системата от персонажи на Мейлър Мартинес принадлежи към групата на конформистите заедно с кариериста Стенли и капитан Браун, които тероризират своите подчинени и издевателствуват над хора, които обществото е поставило по-ниско от тях — евреи, италианци, мексиканци, та дори и южняците. Униженията, на които подлагат по-слабите от тях, им доставят чувството за превъзходство и сила, с което искат да компенсират унижената си чрез сервилничене човешка природа и своята социална неадекватност. Ето процесите, които довеждат до проявата на „звяра“ в човека, а не някаква физиологична детерминираност. Мейлър вижда причината не просто в състоянието на война, а в тези социални процеси, които водят до израждането на човешката природа, до опустошаване на човешката личност и постепенното ѝ поставяне във властта на инстинкта при пълно изгубване на нравственоценностната ориентация. Съдбите на героите потвърждават несъвместимостта на „мечтата“ с идеала за нравствено пълноценна и свободна личност.

Социалното съдържание на епохата Мейлър вижда в надигането на реакцията, съобразяваща се единствено с „морала на силата“ и принципа на „смазване на всяка вълна на съпротива отдолу“, и в ненадеждно защитения вътрешен свят на героите, към които е приложена тази сила. По вертикалата на прилагане на силата от горе на долу и според реакцията си на нея персонажите се обособяват в четири групи: тези, които упражняват властта, тези, които представляват „вълна на съпротива“, приспособилите се към системата и накрая масата от объркани и смазани войници.

Художествено постижение на произведението е създаването на най-сполучливия в американската литература образ на теоретика на класовата, завоевателна война, генерал Къмингс, чиито действия, по думите на съветската изследвачка Коренева, са мотивирани от „профашистка философия“¹². Генералът не изпитва неудобство да разкрие своите блянове за световно господство на Америка. Според него „историческата цел на войната е да приведе потенциалната енергия на Америка в кинетична. Ако се замислим, идеята за фашизма, много по-разумна, отколкото идеята за комунизма, защото се опира върху естествената природа на човека, просто се зароди в неподходяща страна... Единственият морал на бъдещето е моралът на силата, и който не може да намери място в тази схема е осъден на гибел“ (364). В неотклонно следване на своята цел, в стремително изкачване по йерархичната стълба, героят доброволно изключва себе си от човешкото общество и нормалните човешки контакти. Като доминанта в неговия характер е изведена заслепяващата страст за власт, която трябва да компенсира стесненото социално съдържание. Проектирана в обществения живот тази страст се насочва срещу демократичните устои на обществото и представлява реална заплаха за неговите членове. Показателни за разсъжденията на Къмингс, с които завършва главата „Машина на времето. Типичен американски генерал“:

„Къмингс гледа водата. Бавно погледът му се вдига, обхваща хоризонта. Полковник... подполковник... генерал майор... генерал лейтенант... генерал?

Ако скоро има война, тя ще помогне.

А след това? Политиката беше дори по-важна. След войната... Все още не трябва да се обвързва политически. Може да е Сталин, може да е Хитлер. Но в края на краищата пътят към властта в Америка винаги ще бъде антикомунизмът. Трябва да е нашрек, реши Къмингс“ (364).

Тези мисли го характеризират не само като отявляен антикомунист, но и като политически лумпен. Чувството на вяност към някакъв политически идеал му е непознато.

¹² М. Коренева. The Contemporary War Novel in 20th Century American Literature. Progress Publishers. М., 1976, p. 56.

Къмингс подчинява цялото си съществуване на маниакалния си стремеж към власт. Въз основа на това някои критици смятат, че генералът е изключителна личност. Джийн Редфорд пише: „Той посвещава себе си — и това посвещение е героичният елемент в неговия характер — и лично и политически на морала на силата.“¹³ Неговото желание да победи самия бог тя вижда във фаустовска светлина, приемайки, че и Мейлър го вижда така. Взирайки се във величествената планина, като че ли да получи поздрав от равен, Къмингс си казва: „Имаме нещо сродно. Ако трябва да се отдадем на мистицизъм, планината и той се разбираха добре. Те и двамата, по необходимост, бяха студени и сами, застанали на висините.“ (475) Образът на планината играе важна роля при характеристиката на героите. Отношението на всеки от тях към нейното величествено, почти мистично и респектиращо присъствие служи като определител на неговата жизнена позиция. Но отношението на Мейлър определено не е възхищение от целеустремеността на генерала. Ироничният край на военната кампания, победата, която идва в резултат на случайно хрумване на некадърния майор Далсън по време на отсъствието на генерала, както и гризачото Къмингс съмнение, че „имаше толкова заслуга за успешния изход на атаката, колкото и човек, който е натиснал копчето на асансьора и чака неговото идване“ (472) недвусмислено сочат, че сравнението с планината не трябва да се тълкува буквално, като стремеж да се укрупни образа. Целта на автора е да снижи и дискредитира героя чрез въвеждането на този ироничен план. Той става смешен с абсурдното си самочувствие на олимпийски бог.

Показателно е, че същият похват се използва при изграждането на образа на сержант Крофт. Правейки същата грешка като Редфорд, Д. Трилинг намира, че „накрая на романа Крофт се издига морално и политически“ и „сред симпатиите на своя автор узурпира мястото, което сме мислели, че принадлежи на Хърн“¹⁴. В действителност откриваме точно обратното. Крофт подобно на генерал Къмингс чувстваме неудържимо влечение към планината, тя го „измъчва, зове, държи в себе си отговора на нещо, което искаше да знае.“ Но и неговия маниакален опит да я изкачи, — действие, което няма никакво отношение към военната кампания, — „да победи природните стихии“, завършва с унижително бягство надолу по планината под жила на рояк стършели. Резултатът от дръзкото предизвикателство е, че дълбоко в подсъзнанието си „Крофт разбира, че е открил границата на своя глад“ (593). „Крофт продължи да се вира в планината. Той бе изгубил, не бе успял да получи вълнуващо откритие за себе си. За себе си и за нещо много по-голямо. За живота. Всичко“ (593).

Едва ли бихме могли да приемем това за морален и политически триумф. Крофт е окончателно изгубен, остава на дъното. Моментът на просветление, екзистенциалният акт на осъзнаване го е отминал. За него надежда и перспектива за духовно обновяване няма.

Тук е налице и една литературна пародия. Застаналият пред планината Крофт, решил да премери силите си със стихии, асоциира с капитан Ахав от „Моби Дик“ на Мелвил. Самото сравнение предизвиква смях, защото е твърде жалък и нищожен в сравнение с един Ахав. Житейската му философия се заключава в четири изречения: „Всички жени са уличници“, „Всички мъже са псета“, „Всички сте дивеч за избиване“, „Мразя всичко, което е извън мен“ (241). Това е манталитетът на професионален убиец, овладян от садизъм и човеконенавист. Авторът на няколко пъти обръща внимание на екстаза, с който сержантът убива, а също и на извратеността и жестокостта, с която върши това. И при Крофт и при Къмингс подчинението на характера на инстинкта и страстта води до дълбока деформация, до постепенното разрушаване на хуманното начало у героите, до разпадане на тяхното съзнание. Причината за това според автора не е никаква биологическа детерминираност, а

¹³ Jean Radford. *Mailer's Search for a Hero*, p. 4.

¹⁴ Diana Trilling. *The Moral Radicalism of Norman Mailer*. New York, Claremont essays, 1962, p. 48.

обществото, допускащо създаването на такива обстоятелства, които вместо да обущагт агресивните наклонности на някои хора, водят до тяхното активизиране. Чрез внасянето на втори, ироничен план в образа на тези персонажи, Мейлър без съмнение постига тяхното снижаване, дегероизация и развенчаване, изразявайки по този начин и собственото си отношение към силите, които те представят. Тяхното присъствие на военния театър, което откриваме и в „Параграф 22“ в образа на Майло и в „Кланица 5“ в образа на Хауърд Кампбал, говори за двойствения характер на американското участие във Втората световна война и за ширещата се корупция в армията. Именно тези факти довеждат до трагичния конфликт в съзнанието на обикновенния войник между неговия дълг и целите, на които се предполага, че служи, и действителността, която чрез своето съдържание пародира тези цели. Пишейки за американския военен роман през 50-те години Малкълм Коули прави следните изводи: „Обикновено новите романисти не си поставят задачата да преценяват войната. Те не се обаяват толкова против самата война, а са по-скоро разочаровани от плодовете на победата: някои от тях са напълно сломени (разредка Й. К.) от контраста между нашите цели и усилия, от една страна, и нашите постижения, от друга... между буйната радост, с която нашите войни бяха посрещнати... и отчаянието на населението, когато научи, че ние можем да бъдем... също така безмилостни като фашистите към хора, които са били вече тероризирани“¹⁵. С това се обяснява изобилието на отрицателни герои и негативни емоции, противопоставянето на вътрешните и външните конфликти. От самите военни действия фокусът се премества върху американската армия, която е представена като микросмос на американското общество, и се прави опит да се прецени нейния сложен механизъм. Неслучайно Мейлър и Хелър локализируют действието на остров, където военната част съществува като отделна общност със своите вътрешни и външни отношения. Значително се разширява броят на персонажите, което е продиктувано от целта на писателите да обхванат всяка прослойка от обществото.

Мейлър представя американското общество като изключително разслоено и поляризирано. Силата е концентрирана в ръцете на богатите и войнстващата върхушка. Въпреки че нямат никакъв практически шанс да се издигнат над класата, от която произхождат, бедните, осланяйки се на илюзията, подхранвана от „американската мечта“ — равни възможности за всички — живеят с представата за едно мобилно общество, където човек при пълна мобилизация на силите си може да стигне върха. Изследвайки миналото на всеки герой чрез „Машина на времето“ авторът убедително показва несъстоятелността на тези идеи и социалната детерминираност на членовете на обществото, вследствие на специфичната икономическа реалност, която не разрешава движение по йерархическата стълба. В това се заключава и критическата насоченост на тези глави.

Авторът обръща сериозно внимание на едно типично американско явление, което засилва отчуждението между героите — расовата, националната, та дори и териториалната омраза. Евреите Голдстейн, Рот и Риджис се чувствуват еднакво изолирани и онеправдани, както и в мирно време и това буди у тях съпък гняв. Галахар, жител на бедняшкия квартал в Бостон, италианецът Минета, южнякът Уилсън, миньорът Ред — всички те принадлежат към класата на онеправданите и потиснатите. Въпреки географските и националните различия у тях откриваме нещо общо — всеки по своему се чувствуваша сам и чужд и не е успял да реализира силите и мечтите си. Истинските им стремежи не съвпадат с техните дела. Идеята и политическата незрялост пречат на тези герои да открият някаква положителна перспектива, което предизвиква чувството на безизходица и води до пасивност в поведението. В норма на битие се превръщат духовната апатия и цинизмът. Омразата и враждебността като че ли са най-трайните и характерни чувства, които ни съпровождат от началото на повествованието до последната страница. Героите изпитват недоверие един към друг, дори открита неприязнь. Тези настроения

¹⁵ M. Geismar. Writers in Crisis. Hill and Wang, New York, 1965, p. 84.

особено ясно се предават от писателя чрез въвеждането на цели „хорове“, които подобно на главите „Машина на времето“ прекъсват и затормозяват хронологичното проследяване на събитията. В гръцките трагедии хоровете служат за коментар над действията и качествата на героите, подчертавайки тяхната трагична съдба, придавайки дълбок смисъл на делата им. Самото озаглавяване на тези части като „хорове“ предполага внушаване на атмосфера на колективност и сцепление в описаните сцени, но се оказва всъщност, че всеки „пее“ своя партия в този ансамбъл, която няма нищо общо с останалите. Налице е не хорово единство, а разединение. Прави впечатление, че в хоровите части Мейлър използва формалните принципи на драматургичния жанр — автори ремарки и театрален диалог. По този начин той привидно превръща героите в драматични персонажи, въвлеча ги в драматичен диалог, но всъщност редуцира драматичната ситуация. Отношенията между героите се снижават до цинична делничност и проза, а самите те са принизени до марионетки, изпълняващи дадените им роли, и отново се внушава тяхното пълно отчуждение един от друг, идейната им обърканост и песимизъм. Въвеждането на хоровите части като композиционен похват има и важно идейно-художествено значение. В развитието на повествованието той подготвя възприемането на персонажите повече като комични фигури във финала и предопределя преминаването на спично-повествователния тон в насмешка и ирония. Героите се оказват участници във военна операция, която прилича повече на фарс, чийто фактически герой става самодоволният глупак майор Далсън. Заедно с ироничния план изграждането на сюжетните линии и на голяма част от образите на героите в творбата нахлуват сатирични елементи, които в „Параграф 22“ и „Кланица 5“ стават жанрово определящи.

Най-решителният опит да се излезе от положението на безпътница и да се създаде герой, който да балансира силите на реакцията е направен от Мейлър — чрез образа на лейтенант Хърн — в идеен план противопоставен на генерал Къмингс и лейтенант Крофт. Героят има верен поглед върху събитията и от него чуваме най-близката до истината характеристика на войната: „Предполагам, че въпреки някои противоречия, нашето дело е право. Поне в Европа. А що се отнася до този театър тук, то според мен това е империалистическа игра на ези и тура. Или ние ще завладеем Япония или Азия. Ние лесно можем да станем фашистка държава след победата и тогава на въпроса, какво ще бъде по-нататък, е наистина трудно да се отговори“ (274). Но героят не може да осъзнае кому принадлежи бъдещето, защото не разбира същността на комунистическите идеи. Лейтенантът някога се е „занимавал с марксизъм“, бил е член на клуб „Джон Рийд“, но тази идеология никога не е била негово дълбоко убеждение, затова и му е чужд оптимизмът на комунистическите идеи. „Историята е в ръцете на десните и след войната техните политически кампании ще бъдат по-активни“, размишлява той. Тази ограниченост в мирогледа на героя определя и неефективността на неговия плах бунт срещу реакционера Къмингс. Абстрактният буржоазен хуманизъм се оказва неподходящо оръжие срещу фашистките теории и затова лейтенант Хърн, който „не може да се приспособи към схемата“, загива. Надниквайки в неговото минало откриваме още един неудачник. Роден в богато семейство, получил първокласно образование, Хърн не е принуден да се бори за съществуването си, не е бил победен от прозата на живота, но и той изпитва разочарованието на човек, който не може да намери своето място в обществото. Чувството за духовна пустота и неудовлетвореност у буржоазния интелегент либерал произтича от невъзможността да използва енергията и силите си, от неуспеха му да окаже съпротива на своите идеологически противници, което също го изолира от обществото, води до песимизъм и примиренчество. Поведението му се диктува от убеждението, че трябва да живее „съв свой стил“, от неопределено понятие за честност, стремеж към независимост и емоционална неангажираност. Хърн напълно се е затворил в своето собствено „аз“, характерът му е лишен от здрава социална основа. Подобно на Ред той също взема участие във войната, защото не знае какво да прави със себе си. Отделечавайки се от американския бряг, въпреки

обзелата го апатия той усеща един „копнеж по земята, която изчезваше... Постоянно имаше някаква сила, която изникваше пред теб, подканяше те. Хърн вдъхна и отново отиде до перилото. А всички способни, млади хора от неговата младост бяха разбили главите си, удрияйки в различни неща, докато не станат все по-слаби и по-слаби, а нещата оставаха. Шепата лишени от земя... от студения гръд на Америка.“

И буржоазният идеалист също става жертва на измамната красота на американската мечта, на тази „сила, която постоянно изникваше пред теб, подканяше те.“ В този смисъл той е обречен, както е обречен и буржоазният либерализъм като политическа сила, способна да победи реакцията. С липсата на здрав идеен център в романа се обясняват и усещането за предопределеност и обреченост.

Паралелите при изграждането на образите на Хърн и Ред Валсен са ясни. Критиците често определят Хърн като „интелигент-бунтовник“, а Ред като „бунтовник по природа“¹⁶. Подобно на Хърн Ред също не успява да живее само „скъп стил“, според собствената си философия и загубва двубоя с Крофт. И двамата не успяват да живеят така, че да оправдаят представата, която имат за себе си, и едва ли бихме могли да ги приемем за бунтовници в истинския смисъл на думата. Липсва им активност: и двамата са обърнати навътре към себе си, а не към обществото. Въпреки че са осъзнали абсурдността на конкретната ситуация, те не намират сили да потърсят изход.

При героя бунтовник осъзнатото съществуване посредством абсурда довежда до идеята за необходимостта от един нов живот, оценностен по качествено нов начин. Във философията на екзистенциализма от особено значение е осъзнаването на смъртта, което неминуемо поражда екзистенциалния страх и грижа¹⁷. При екзистенциалния човек смъртта довежда чувството за абсурд до краен предел. По време на война всеки момент граничи с последния. В този миг героите на Мейлър осъзнават не само абсурдността на настоящия момент, но и факта, че те и преди са водели безсмислено съществуване. Точно това разбиране, че липсва значимо съществуване в техния предишен живот и отсъствието на някакви идеали в настоящия момент, които да осмислят усилията и жертвата им, води до чувството за нелепост и абсурд, всява екзистенциалния страх, породен от съзнанието за ограничеността на екзистенцията. Физическото отделияне на героите от предишната среда е равностойно на емоционално и психическо откъсване от миналото, откъсване от разпадащите се връзки на старото общество. Показателно е, че се срещаме не с героичната, а с напразната, нелепа смърт. Нелепо умира Хърн, вследствие на заговора на Мартинес и Крофт, нелепа е и ужасяващата смърт на Рот, който, унижен до болка от Галахар, наречен „мръсно еврейско копеле“, въпреки пълното си изтощение прави опит да прескочи пропастта и пада в нея. Една особена проява на абсурда са и писмата, които Галахар получава от жена си след съобщението за нейната смърт. Идвайки едно след друго те го убеждават, че тя е жива, пренасят го назад във времето и той започва да живее в кошмарния свят на нереалността. По един или друг начин повечето от тях осъзнават, че с миналото е свършено. Показателно са заглавието и темата на последната от хоровите части „За това какво ще видим, когато всичко свърши?“. В главите „Машина на времето“ биографичните данни са предадени в голямата си част чрез „потока на съзнанието“, но и чрез обективния, равен, безпристрастен стил на камерата, която на интервали осветява различни моменти от живота на героите. Тъй като техните мисли са „вписани“ в обектива на камерата, създава се впечатлението, че героят гледа на тези събития отстраня, сякаш те се отнасят за някой друг. Този похват също внушава отчуждението на героите дори от собственото им минало, което неминуемо води до психическа

¹⁶ Donald Kaufman. The Countdown, p. 34.

¹⁷ Вж. С. Киркегор. Понятие страха. Болезнь к смерти. — Антология мировой философии. Ч. III. М., „Мысль“, 1971, 712—724.

деформация и до разпадане на личността. Именно затова героите се чувствуват „голи“, унищожена е една съществена част в структурата на техните характери — социалното „аз“. Остава оголеното, незащитено индивидуално „аз“, което трябва да търси нови връзки със своята среда. С това се обяснява и фрагментарният характер на съвременния герой, коренно различаващ се от монолитния характер на епичния герой.

Проблемът за изграждането на пълноценна личност при американеца е усложнен допълнително и от необходимостта да определи какво означава да бъдеш американец. Всъщност американското общество психологически никога не е представлявало едно цяло. Едва ли бихме могли да говорим за съществуването на американски характер в смисъла, в който говорим например за руския характер. Липсата на национална памет, на единно историческо и социално битие, изпълнено със значимо съдържание както за евреина, така и за мексиканеца, италианеца и южняка довежда до лабилност в характера и е първопричината за чувството на изолираност и отчуждение, които са, така да се каже, „наследствени“ за съвременния американски герой. Не съществува и чувство за национална съдба и духовно наследство, които да дадат и перспектива на бъдещото развитие. Някои герои не разбират и не могат да ценят дори и близкото историческо минало. В един момент Ред казва: „Колкото се отнася до мен, то аз мисля, че цялата бъркотия започна, когато качиха Вашингтон на коня“ (111). Това изказване говори за неразбиране на закономерността на историческите процеси и на същността на прогресивните сили на дадена епоха. Но истината е и фактът, че Гражданската война, въпреки че доведе до премахване на робството и до икономическото обединение на Севера и Юга, остави и една дълбока травма в психиката на южняка и чувството за своя собствена съдба, което оцветява по специфичен начин неговия светоглед. С особена интензивност са показани тези болезнени изживявания у войниците евреи, които се чувствуват двойно ограбени и оголени, както се изразява Голдстейн: „Ние сме народ-мъченик, смазан от подтисници. Трябваше винаги да пътуваме от нещастие към нещастие... нежелани и в чужда земя“ (416). Минути преди смъртта си Рот, като реакция на обидата на Галахар спонтанно изразява болката и прозрението си: „Защо го наричаха така? Защо не можеха да разберат, че той не бе виновен за това... Но имаше и друго. Всички предпазни средства, подпорните фасади на неговия живот бяха разрушавани бавно от разяждащата атмосфера във въздуха: неговото изтощение беше съборило подпорите, а Галахар разруши и останалата част на зданието. Той беше гол сега по друг начин. Възбунтува се против това, изпита болка, че не може да говори с тях и да им обясни. Това е нелепо, прозвуча дълбоко в съзнанието на Рот, това не е раса, не е нация.“ В краткия миг преди смъртта Рот постига пълно духовно и идейно преобразяване чрез гнева и осъзнаването на собствената си сила: „... Сега той разбира какво представляваше Галахар. Побойник, изплашен побойник... Ако отиде да скочи, Крофт трябваше да се върне. Патрулът щеше да завърши... И в този момент Рот изведнъж осъзна, че можеше да излезе срещу Крофт. Но въздухът нямаше да разбере. Щяха да му се присмееят, да намерят облекчение от собствената си слабост в малтретирането му. Сърцето му се изпълни с горчивина. „Идвам“, извика той внезапно. Те искаха така да бъде“ (558).

Рот умира като изкупителна жертва в момент, когато у него се пробужда бунтовникът и се надига гневът. Единствен той от всички герои успява да прозрее същината на нещата, да отхвърли и последната илюзия, да оцени силите си. Единствено в него е заложена перспективата, която води до раждането на новия герой от 60-те години и когото откриваме в „Параграф 22“ в образа на Йосарян.

Изследването на взаимовръзката характер — обстоятелства при изграждането на героите на Мейлър ни доведе до извода, че авторът се придържа не към натуралистическата концепция за човека, а към концепцията, изградена от художествената система на критическия реализъм. За да се впишат в епохата, за да проличат във всяка отделна съдба духът на времето, писателят е извел като доминанта в

характерите на своите герои не някаква наследствена черта, а процеса на създаването на връзките с обществото. По такъв начин доминиращ в произведението се оказва социалният принцип, а физиологическият аналог се явява като негов производна. Мотивът за краха на американската мечта при него добива трагично-сатиричен обертон. Необходима е изцелителната и пречистваща сила на смеха и самоиронията, за да може да се търси ново начало. „Параграф 22“ на Хелър и „Кланица 5“ на Вонегът подемат нотката, на която завършват „Голите и мъртвите“. Пародията и иронията се превръщат в основни конструктивни принципи, гротесковият реализъм — в основен метод на изображение. Главният герой Йосарян на „Параграф 22“ е герой от нов тип в американската военна литература, заявяващ за наличието на едно ново светоусещане и за надигането на гласа на протеста в САЩ през 60-те и 70-те години.

Страховете на Мейлър по отношение на перспективата на развитие на американското общество след войната се оправдават напълно, те не са само продукт на художествено преувеличение. Публикуваната през 1957 г. книга на американския социолог Хътингтън „Войникът и държавата“ доказва, че тенденцията към духовно нивелиране на хората е реална възможност в американското общество. Моделът на бъдещето, което авторът предлага, е „програмираното спокойствие“ на военната академия в Уест Пойнт. Хътингтън вижда следвоенна Америка с очите на генерал Къмингс. Той гледа на Втората световна война като на събитие, обуславящо надигането на военните институции, възприемането от обществото на законите на армията. Според него това е идеалното общество, постигнало „връманията, която настъпва, когато колективната воля измести индивидуалната прищявка“¹⁸. Точно срещу тази реална заплаха издигат глас на протест Хелър и Вонегът.

Определяйки характера на американската проза през 60-те години, Уейн Милър пише: „за първи път в историята на САЩ американските романисти внушават, че специфичните тенденции в националната политика водят към национална катастрофа“, и подчертава, че „сатирата може би е най-подходящото средство за изразяване на тази загриженост“¹⁹. „Параграф 22“ на Хелър се разглежда от критика като „апотеоз на духа на протеста на военния роман“, който най-вярно отразява атмосферата на 60-те години, един преломен момент в живота на САЩ, когато конформистският дух на 50-те години бива потушен в протестните демонстрации срещу войната във Виетнам, в публичното изгаряне на повиквателни, в масовия подем на демократичните сили в обществото. Активното участие на писателите в обществено-политическите борби и произведенията, родени от тези борби, свидетелствуват за настъпване на процес на трансформация в духовния живот на страната.

Обявявайки война на консерватизма и реакцията, Хелър и Вонегът прибягват до най-подходящото литературно оръжие при изобличаване на неедързите на обществото — сатирата. Неслучайно Ян Джек казва: „Сатирата се ражда от инстинкта за протест: това е протест превърнат в изкуство.“²⁰ Използувайки блестящо всички възможности на жанра, писателите го обновяват, създавайки нетрадиционни, дори шокиращи произведения, необичайни по стил и форма.

Необичайно и критично се оказва и положението на човека през XX век. Както при екзистенциалния роман и в „Параграф 22“, и в „Кланица 5“ характерът на епохата се представя като ситуация на човек в абсурден свят. Войната се разглежда не само като антисоциално и антихуманно явление, но се приема и като метафора за характеризиране на патологични явления в съвременното американско общество. Според Брустайн „Пианоза се е превърнала в сатиричен микрокосмос

¹⁸ Samuel Huntington. The Soldier and the State. The Theory and Politics in Civil-Military Relations. Cambridge, Mass., 1957, p. 464.

¹⁹ Wayne Miller. An Armed America. Its Face in Fiction. New York, London, 1970, p. 266.

²⁰ Ian Jack. Pop. Writers and Their Work, 1954, p. 17.

олицетворяващ много идиотщини в наше време.“²¹ Основание за такъв извод ни дава и самият автор, който заявява: „Параграф 22“ не беше книга точно за Втората световна война. Това е книга за американското общество през годините на „студената война“, войната в Корея и възможността за един Виетнам.“²² Много от представените явления излизат извън рамките на военния живот. Същите принципи действуват и в мирно време. Например бащата на героя Майор Майор „работеше без почивка, за да не произвежда люцерна... Колкото повече люцерна не произвеждаше, толкова повече пари му даваше държавата.“²³ Ненормалността на явлението се внушава чрез съществуването на несъвместими елементи в граматическото оформление на мисълта — съчетаването на положителна степен на сравнение с отрицателна форма. Голяма част от героите са карикатури на хора, но ужасът идва от факта, че в ръцете на такива безумци е съдбата на обикновения човек.

Намираме се в царството на кривите огледала — лекарите не могат да лекуват, генералите не могат да командват, агентът от контраразузнаването се разконспирира още с идването си, специалист по китове от Харвард бива най-безжалостно отвлечен в армията поради дефектен анод в кибернетичната машина, американци обстрелват собствените си части, свещеникът е една от най-безпомощните и безполезни фигури. Всъщност чрез тях са представени държавните институти, чиито дейности са пародирани. Те не оправдават своето съществуване, поради неспособността да функционират нормално и да служат на човека. Чрез злъчно осмиване се поставя под съмнение ценностната мотивация, заради която съществуват тези институти. Хелър разбива мита за моралните качества и висок боен дух на американската армия, показвайки че тя е сбирщина от кариеристи, манияци, търгаши и неудачници с болни амбиции. Авторът взимаше елементи от „театъра на абсурда“, използвайки форми на редуцирания смях, иронията и гротеската, за пресъздаването на психическия климат на един „луд“ свят, където границите между реалното и нереалното, правдоподобното и фантастичното изчезват, корупцията и насилието са приети като естествена норма на поведение и жестоко се санкционира всеки опит за възкресяване на действителните духовни ценности. В тази тенденция откриваме екзистенциалистка ориентация, която изхожда от диалектиката на абсурда. Още с първите две изречения Хелър ни въвежда в ненормалния и деформиран свят на „Параграф 22“:

„Това беше любов от пръв поглед.

Още щом видя военния свещеник, Йосарян лудо се влюби в него.“ (13) — едно наистина неочаквано и нетрадиционно начало за военен роман. Веднага се проявява своеобразният принцип на съчетаване на абсурдни положения с карнавалната логика на грешки, превръщания, на смесване на несъвместими неща. Реакцията на читателите е смях, но това не е ликуващият, карнавален смях, който едновременно убива и възкресява, в него се долавят нотки на неудоство и безпокойство. Той вече не е амбивалентен, защото е лишен от положителния си знак, т. е. превърнал се е в редуциран смях, който в романа служи предимно като защитна реакция на героите. Едновременно с това позволява и известна свобода, временно пренебрегване на законите на реалния свят, излизане от рамките на системата. Това са част и от функциите на карнавалния смях, но тук те имат повече формален характер. На преден план изпъква една безсмисленост и деформация на ценностите, която съпътства целия роман и се проявява във всички елементи на поетиката. Нелепото срастване на съвместими лексикални нива, в случая на духовна и светска — любовна и военна лексика, при това „любовното влечение“ е с обратен знак, внушава неестествеността на явленията, които се изобразяват на фона на изгубил смисъла си живот.

В такъв „луд“ и деформиран свят не можем да очакваме да срещнем традиционния войн герой. Той би бил нелеп и смешно не на място. Не можем да очакваме

²¹ R. Brustain. The New Republic, No., 13, 1961, p. 12.

²² Joseph Heller. Playboy Interview, 1975, p. 21.

²³ Джозеф Хелър. Параграф 22. С., 1971, с. 107.

и традиционен характер, тъй като съществува непреодолима пропаст и антагонизъм между индивида и неговата среда, между личността и обществото. Изниква необходимостта от дефинирането на нов тип героизъм.

През XX век настъпи дълбок прелом и в начина на възприемане на съвременната война и на отражението ѝ в литературата, вследствие на определящата роля на техническия прогрес при водене на войната. Тя не може да бъде проверка на силата и мъжеството на война в буквалния смисъл на думата, защото той не може да застане лице с лице със своя противник, както беше в предишните войни. В действителност ударът нанася машината, оръдието. Невъзможността противникът да бъде видян, неговата абстрактност и анонимност поражда ужаса от нечушени, неидентифицирани чужди сили. Оттук произтичат и чувството за абсурд и тревога.

Откриваме и съществена промяна в образа на смъртта и образа на героя във военната литература. По думите на С. Куперман смъртта на бойното поле се превърна в „негативен акт“²⁴. Войната е лишена от човешки характеристики и смъртта е негативен акт, можем ли тогава да говорим за герой в традиционния смисъл на това понятие? Проблемът на новия герой е как да излезе достойно от ситуация, която го лишава от всякакво достойнство и как да оцелее. Хелър и Вонегът откриват този герой в лицето на „откачения“ Йосарян и „изкуфелия“ Били Пилгрим, които намират изход в парадирането и изобличаването на глупостта и лудостта в по-голям мащаб, като същевременно саботират основни дейности, характерни за военната ситуация.

Лудостта и идиотизмът поставят човека извън закона и извън обществото. Героите са странници в този свят, символично е и името на Били—пилгрим. Йосарян има не само необичайно име, но е и асириец—твърде странна за XX век национална принадлежност. Като социални типове и двамата са аутсайдери. Още в първа глава става ясно, че Йосарян не принадлежи към света на остров Пианоза: „Войната бе мръсна и кална и Йосарян спокойно би могъл да живее без нея. Само част от неговите сънародници бяха дали живота си за да я спечелят, а той нямаше амбиция да бъде между тях“ (24). Били упорито отказва да живее в „земното“ време и претендира, че е жител на една по-разумна планета, чиито жители не познават войната и изнася лекции против Третата световна война. Героите се отличават от останалите персонажи не само с необикновеното си име, но и с това, че са прозрели двойствения характер на войната, корупцията на социалната система и са решили да се изключат и от двете. Тяхната лудост е обратната страна на мъдростта. Във фигурата на двамата герои откриваме сериозно-смеховия образ на „мъдрия глупак“ и на шута от карнавализираната литература. Тези дълбоко амбивалентни образи се използват предимно за сатирични цели при изобличаване на официалния си светоглед и официалната политика. На тях единствено е известна истината и те трябва да открият очите на другите за нея. Показателно е, че Били иска „да се предпишат необходимите оптични лещи за земните души. Според Били много от тези души бяха изгубени и нещастни, защото не можеха да виждат така добре, както неговите дребни, зелени приятели от Тралфамадор“²⁵. Този тип герои са „вечни“ имат универсален характер, превъплъщават се предимно в период на обществени кризи. Типичен пример във военната литература е „Швейк“ на Хашек. Това обяснява и честото определяне на Били и на Йосарян от критиците като „човек изобщо“ (everyman puer eternis)²⁶, но при тях тълкуването на образите е едностранчиво, защото се пренебрегват двойствеността и амбивалентността, които са съществена страна в структурата им. При създаването им стремежът не е към индивидуализиране, и както казва Бахтин, те имат „не пряко, а преносно значение.

²⁴ S. Cooperman. World War I and the American Novel. Baltimore—London, 1970, p. 202.

²⁵ Кърт Вонегът. Кланца 5. С., 1947, с. 26. По-нататък ще се посочват страниците по това издание.

²⁶ Sanford Pinster. Heller's Catch 22: The Protest of Puer Eternis. Critique, VII, 1965, p. 151.

Тяхното битие съвпада с тяхната роля и извън тази роля те не съществуват²⁷. Основният белег на главните герои на Хелър и Вонегът е иносказателността и ролевата същност, натрапването на героя на чужда жизнена позиция, изискваща нов, неприемлив за неговата нравственост начин на поведение. Йосарян постоянно е изкушаван да приеме морала и законите на обществото, основано на принципа на свободната конкуренция, който потъпква всякакви духовни ценности. След войната Били става много богат — „беше се оженил за момиче, за което никой с всичкия си акъл не би се оженил“, но по-късно се отказва от предишния си начин на живот, посвещавайки се на „призвание, което е по-възвишено от търговията“ (26). Въпреки честите опити на обществото да го „приобщи“, Йосарян успява да остане верен на принципите си. Търсенето на правдата и истината в двата романа е търсене на реалните нравствени ценности, върху които се крепи американското общество на свободната инициатива и които се оказват пагубни за човешката душевност. Една от най-важните сцени в „Параграф 22“ е диалогът между Йосарян и Майлоу на дървото, близо до военното гробище. В този момент погребват Сноудън. Това е една класическа сцена на изкушаване. Йосарян олицетворява демократичния търсещ дух на човешката същност, който е в конфликт с държавните институти. Изкусителят предлага на Йосарян партньорство в икономическите спекулации и съответно печалба. Показателно е, че действието се развива на третия ден след смъртта на Сноудън — на третия ден възкресява умъртвения бог за вечен живот. Докато Йосарян е съвсем гол, Майлоу е в униформата си и го подканя: „Слез долу да опиташ това и да ми кажеш дали е вкусно. Много е важно.“ (319) След отказа Майлоу се покачва на дървото и му предлага обвита с шоколад топка памук. Йосарян трябва да окаже съдействие, за да се сервира като десерт във военните столове топки памук. По този начин Майлоу ще може да пласира закупения от него памук и ще се спаси от фалит. Тази сцена е изградена върху прието на Христос с дявола, едновременно с това може да се тълкува и като „новият Адам (в исторически контекст американецът-пионер) и дяволът. Откриваме митичния структурен модел — смърт, възкресение. Смъртта на Сноудън се оказва кризисен момент, довел до прераждането и обновяването на главния герой. Голотата е също митична черта, асоциираща с кръщението и невинността. Да приеме предложението на Майлоу за Йосарян би означавало отново да надене униформата, т. е. да приеме условията на „системата“, да изгуби своята невинност и честност, да извърши „смъртен грях“. И Хелър, и Вонегът използват образи от митологията и библията, но подхождат към тях като към разрушена вече система, чиито ценности са престанали да функционират. Затова и по отношение на тези образи е приложен основният за двата романа конструктивен принцип на амбивалентна ирония, чиято цел е да се дискредитират основните дейности, характеризиращи дадения социално-исторически момент. По този начин се подрива универсалността на тези образи, те се снижават. Описанието на погребението на Сноудън, което е фон на гореспоменатата сцена, е пропито от явно профаниращо отношение към гробището, покойниците, духовниците. Йосарян е безчувствен към „надутата загадъчна церемония и загубата на Майлоу“, т. е. към военния церемониал и помпозността, с които се прикрива действителната същност на нещата, и към спекулативните проблеми на конкуриращите се. „Около тримата офицера имаше няколко гerdана войници, изваяни в една крива и неподвижни като пньове, и четирима незаети с нищо гробари, които се бяха отпуснали безразлично на лопатите си до нелепата могила от рохкава, медночервена пръст. Както Йосарян гледаше втръчено, свещеникът вдигна блажен поглед към него, притисна очите си ябълки, като че ли да изрази скръбта си“ (322). Описанието е изградено върху неочаквани смислови съчетания и несъответствия — „гердан“ от опечалени погледи, „блажният“ поглед на свещеника, „нелепата могила“. Цялата сцена почива на карнавалната логика, според която всяко явление съдържа в себе си две взаимно изключващи се противоположности. Типично карнавалният образ на смъртта съдържа

²⁷ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 309.

и раждането. Сноудън умира, но чрез неговата смърт Йосарян се ражда за нов духовен живот и „светските грижи“ не могат да го обсебят. Той устоява на Сатаната-Майлоу, което е първата положителна стъпка в новия му живот. Напусайки го, Майлоу казва: „Да беше си облякъл униформата... Хората може да се поведат по теб и никой няма да мога да се отърва от този проклет памук.“ И тук алюзията с Христос е явна. Ако хората повярват в него и тръгнат след него, това означава смърт на злото; ако всички последват Йосарян в неговия бунт, това означава край на международната икономическа империя на Майлоу, достигнала своя разцвет по време на войната. Снемането на униформата е карнавален акт на развенчаване, в случая на всичко, което тя символизира. И все пак, паралелът с Христос, както и всички останали алюзии и паралели, е пронизан от ирония и има пародичен характер, защото целите на героите са твърде нищожни, а и Йосарян е твърде обикновен човек. В бунтът му не може да придобие мащабите и смисъла на деянията на тези архитипни образи, символизиращи духовните и културните ценности на човечеството.

Формалните особености на „Параграф 22“ се обясняват с възможностите на пародийния героичен епос, в случая за предаване на конфликта между две враждуващи класи, олицетворяващи взаимноизключващи се морални и естетически норми. Епическият начин на изображение, пресъздаващ монолитен, хармоничен свят, е неподходящ за изграждане на художествен модел на свят, разкъсан от противоречия, несправедливост и жестокост. Тази двойственост се разобличава най-сполучливо чрез пародията и иронията, чрез снизяването на „високите“ идеали и „благородни“ стремежи на тези псевдогерои.

В „Параграф 22“ откриваме съвсем явна пародия на сюжет и герои от Омировата „Илиада“. Когато генерал Корн желае да разбере защо Йосарян отказва да лети, му отговарят по следния начин: „Неговият приятел бе убит при сблъскването при Специя. Може би за това.

— Какво си мисли, че е... Ахил, що ли?“ Явни са паралелите Йосарян-Ахил, Нейтли-Патрокъл, Корн-Агамемнон.

В центъра на „Параграф 22“ е конфликтът между Йосарян и командния състав, неподчинението (а не „могъщ гняв“) на Йосарян. Усилията на гърците са насочени към връщане на „богоравния“ Ахил в битката, което би осигурило победата им, а усилията на командния състав — към връщането на Йосарян в боя, за да не внесе разцепление сред войниците. Перспективата, от която се преценяват събитията и героите в „Параграф 22“, е съвсем различна от тази в „Илиада“. За илюстрация може да послужи описанието на сцената, разиграла се при съобщението за смъртта на Нейтли-Патрокъл: „Смъртта на Нейтли действително едва не уби Йосарян, когато той съобщи новината на курвата на Нейтли в Рим, тя нададе пронизителен, сърцераздиращ писък и се опита да го убие с ножче за беле на картофи“ (272). Отново се проявява пародийната трансформация на епичното начало по посока на амбивалентното, гротескно и синтетично изображение, характерните внезапни обрати на мисълта, провокиращи традиционните очаквания, сближаването на несъвместими неща. В случая очакваме Йосарян да бъде убит от скръб, а не от прозаичното ножче за беле на картофи на курвата на Нейтли. Този обрат в очакванията довежда до типичното снизяване и подчертано фамилиарно и профаниращо отношение към смъртта. Последвалото, пропито с еротизъм, сбиване между двамата е предадено с характерния за карнавализираната литература „вертепен натурализъм“ (термин на Бахтин). Тази специфична перспектива лишава персонажите от героичния ореол, смъква ги в сферата на фамилиарния контакт.

Пародийните паралели между двете произведения не се изчерпват до тук. Откриваме и един своеобразен образ на съдбата, чието възплъщение е Майлоу — „бог на царицата, на дъжда и ориза в изостаналите страни... големи издялани образи на мустакатото му лице можеха да се видят над примитивните каменни жертвеници, обагренни с кръв“ (290). Той олицетворява съдбата и за генерал Дрийдъл и за Корн и Каткарт, които стават и негови съдружници, и чиито най-добри клиенти са

германците. Военните богове на Пианоза се командуват от висшата сила Майлоу, така както и Олимпийските богове са подвластни на съдбата, олицетворяваща силите, които движат вселената.

Показателно е, че Майлоу се идентифицира най-често с езическите идоли или с Олимпийските богове от дохристиянската епоха, докато Йосарян винаги асоциира с християнска образност. Това, от една страна, е конфликт между варварския и християнския период в историята на човечеството, а приложен към конкретните исторически условия — между носителя на духовните ценности и морално-естетически норми и общество с разрушена нравствено-ценностна ориентация.

Своеобразната непригодност на Били и Йосарян към реалността е изразена чудесно чрез тяхната шутовщина. Особено красноречива е сцената на пристигането на американските войски в Дрезден:

„Онова, което видяха, бе брадясалият Били Пилгрим в синя тога, сребърни обувки и ръце в маншони. Той изглеждаше поне шестдесетгодишен. До Били бе малкият Пол Лазаро със счупената ръка. Той също се пенеше от бас. ... Това беше оперета“ (110).

Сцената е предадена в духа на гротесковия реализъм с характерните комични контрастни двойки — високият Били и малкият Лазаро, преобличанията, смесването на несъвместими елементи — на военната обстановка с развлекателния, невинен характер на цялото зрелище. Героите са снизени до участници в комична оперета, те не са само „осакатени човешки същества“, но и пародия на войници. Цялата сцена на пристигането на врага в Дрезден се превръща във фарс. Били е начело на парада — „оперетата мина през портата на града и замарширува по улиците на Дрезден. Били Пилгрим бе звездата“ (110). Виждаме героя в типичния карнавален образ на глупака-крал. Чрез пародията и иронията, подмяне на високото с низкото, се развенчават дейностите и съдържанието на самата реалност.

В „Параграф 22“ също откриваме характерните комични двойки — Ор и Йосарян. И тук главният герой се появява в ролята на глупака-крал, но при него амбивалентността е по-добре изразена. Йосарян е значително по-активен и изобретателен от Били. Сцената, представляваща връчването на авиаторския кръст за храброст на Йосарян, който генерал Дрийдъл няма на какво да закачи, понеже Йосарян е съвсем гол в строя, в карнавалния художествен план на творбата симболизира смъкването на йерархичните бариери, отхвърлянето на законите на официалния свят. Това е акт на протест, „адамитски бунт“, целящ демаскирането на фалша и лицемерието. Моментът на връчването на медала отговаря на увенчаването на глупака или шута, на избирането на карнавалния крал в народно-смеховото творчество. В новата си роля на краля-шут Йосарян дирижира действието и създава една типична за карнавалното настроение атмосфера. Ролите се разменят — генералите временно се оказват в положението на глупаци, неспособни да реагират на обстановката: „... Ароматът на непокорството предизвикваше приятна възбуда и Нейтли умишлено изстена, щом успя да издъбне една пауза. Още един глас се обади като ехо. Бараката кипеше и непротивостоимо се превръщаше в лудница“ (271).

Лудостта се оказва заразителна — бунтовното, карнавално настроение на Йосарян завладява всички, то вече има обща, а не индивидуална проява. Тук се крие и причината за благополучния край на този малък бунт, който за малко не струва живота на един от героите. Чрез тази сцена, издържана в духа на карнавалната традиция, с характерните увенчавания и развенчавания, размяне на ролите, размествания в йерархичните положения, се постига снижаването на всичко високо, тържествено и помпозно и пренасянето му в материално-телесен план. Именно тази традиция на гротесковия реализъм стои в основата на многобройните снижавания и развенчавания на милитаристичната идеология, на бюрокрацията и военния церемониал в романа. Наличието на карикатурен и пародиен елемент — пародира се помпозността на даването на медали за „храброст“, сближаването на далечни и съчетаването на разнородни неща — на военния церемониал и сексуал-

ната еротика, дава възможност те да се видят в нова светлина, да се подсказва мисълта за друга перспектива. Смехът в този случай има освобождаваща сила, той е общ и весел. Възможността за ново раждане е загатната в символичната голота на главния герой. В по-голяма част от романа обаче смехът има мрачен, зловещ оттенък. Особено осезателно това се чувствава по отношение на страшното — в този свят не може да има смешни страшилища, той е жесток и враждебен към човека — характерен белег на романтичната и модернистичната гротеска.

Йосарян живее свой индивидуален, карнавализиран живот и в съответствие с това поведението му е мотивирано от карнавалната логика, докато светът, с който той е в конфликт, и чиито закони е принуден да изпълнява, се развива според логиката на абсурда. Преднамереното шутовско поведение на героя се възприема враждебно. Дори името му се струва на генерала заплашително — „то прилича на думата подривен, бунтовен, коварен, социалист, подозрителен, фашист и комунист“ (258). В резултат на натиска, упражнен върху главния герой, реакциите му се свеждат до отчаяни, гротескни опити за самоотбрана. Елиминирането на категорията универсалност води до представянето на едно индивидуално, карнавализирано светосъществуване.

Сред различните мнения по отношение на типа герой, който Йосарян представя, срещаме и такива, които го определят като „традиционната комична фигура на мошеника, който въобще не се стреми да промени обществото, което презира“²², други обвиняват Хелър, че героят му отбягва да направи морален избор, трети намират края за необедителен. До подобни изводи може да се стигне при недооценяване на амбивалентността и иносказателното битие на този литературен тип, който се поддава на интерпретация на няколко нива. Авторът действително използва комичния епос, но го пародира. Героят на плутовския роман сякаш следва обстоятелствата, но независимо дали накрая преуспява или не, той остава в рамките на обществото, по някакъв начин се адаптира. За Йосарян и Били не можем да кажем подобно нещо. Макар и по-силни от тях, обстоятелствата не ги подчиняват напълно. Те се изключват от обществото, чиито норми на живот са несъвместими с тяхната етика. Основната задача на образа на шута е да отвори очите на другите, „да обучава другите на новата нравственост“, както посочва Шкловски²³. А колкото до това, дали Йосарян е поставен пред някакъв морален избор, или не, то това е съвсем ясно. Всички по-важни сцени символизират опитите на обществото да го „асимилира.“ Накрая тези символични опити добиват конкретна форма — сделката, която генералите предлагат на пилота — да го изпратят в Щатите като герой, а той да популяризира „военните им подвизи“. Вземото решение след преценяване на всички за и против недвусмислено сочи, че Йосарян прави моралния избор, воден от чувството за върност към убитите другари. Приемането на сделката би означавало предателство към тях. Освен това героят се намира пред твърде сложна дилема. Да служи на американската армия в борбата против Хитлер би означавало едновременно да служи на системата, която се стреми да го унищожи като личност. Отказването да служи на американската армия би означавало да не воюва против Хитлер. Но и тук авторът последователно мотивира поведението на героя си и показва, че той не е страхливец или симулант. Йосарян е извършил много повече от задължителния брой полети, дори е бил един от най-добрите пилоти до момента, в който разбира, че други в това време печелят пари от неговите полети. Именно тази двойственост в целите на американската страна го кара да преосмисли своите мотиви за участие. В края на романа, на обвинението, че бяга от отговорност, Йосарян отговаря: „Напротив, сега аз имам задължения към самия себе си.“ Той трябва да защити ценността на своя живот. Неговото задължение е да търси своето автентично социално и индивидуално битие.

²² Frederick R. Karl, Joseph Heller's Catch 22: Only Fools Walk Contemporary American Novelists, ed. H. Moore, Carbondale, in Darkness, 1964, з. 139.

²³ В. Шкловский. О теории прозы. М., 1983, с. 348.

Швеция не представлява друг тип социална система и дезертството там практически не е изход за героя, но взета символично, тя представлява и постоянният идеал и стремеж на човека към по-добро общество, стремеж, който не трябва да угасва. Краят на романа е продукиран от специфичното карнавално светоусещане, което приема света и битието като отворена система, даваща винаги възможност за ново начало.

Ако при анализа на „Параграф 22“ можем да групираме героите според пародияния модел на „Илиада“, то в „Кланица 5“ е невъзможно установяването на някаква ясна система от герои. Докато в „Параграф 22“ конфликтът е ясно очертан, то в „Кланица 5“ такъв не откриваме. „В този роман няма никакви герои и драматични колизии, защото повечето от хората в него са толкова болни и до голяма степен са безжизнени играчки в ръцете на огромни сили...“ (118) След апотеоза на духа на протеста в „Параграф 22“ този песимизъм в произведение, което се появява само седем години по-късно, може да се стори странен. Но тези години донесоха на американеца и шока от тройното политическо убийство на президента Джон Кенеди, който за много символизираше началото на една нова ера, на Мартин Кинг и на сенатора Роберт Кенеди. С този шок можем да си обясним и странната неподвижност и пасивност на героите в „Кланица 5“. Проявлението на карнавалната традиция има само външна форма без вътрешно съдържание, без карнавално действие. Човек като че ли се е научил да живее с абсурда и както казва Вонегът, „войната направи много хора сурови“. Духовната пустота и безличното съществуване притъпяват чувствата на хората, маниакалното преследване на материалния успех измества разумния страх от войната. Авторът дори открива с изненада, че не е в състояние да напише една силна книга на такава значителна тема, защото „нищо интелигентно не може да се напише за едно клане.“ Той иска да покаже как травматата от такова събитие и живот в действителност, която повтаря неговото съдържание, могат да смажат човека, да го превърнат в бездушен автомат, повтарящ добре заучени дейности. Появява се мотивът за овеществяване и атомизиран „човек-машина“. Застиналите маски от карнавалния свят наваяват тъга по карнавалния празник, по неговия жизнеутвърждаващ дух. Особена метаморфоза на карнавалния дух са космичните пътешествия на Били, фантастиката, която „Трябва да помогне на хората да намерят отново себе си и своя свят“. По думите на Вонегът „пътешествията до други планети, научна фантастика с преднамерено залъгващ характер, е еквивалент на честото извикване на шута за разясняване на нещата“³⁰. Фантастичният елемент, както всички образи в творбата, има подчертано иносказателен характер в духа на традиционния трагичен шут.

Всъщност, ако трябва да търсим главния герой, то това е самият автор-разказвач, с неговото прикрито, но активно присъствие. Създава се един нов тип взаимоотношения между автор, герой и читател при липсата на сюжет, конфликт и човешки характери. Основните принципи на поетиката на романа — съпоставянето на образи, гласове и събития от различни епохи, които водят до резки дислокации в традиционната логика на повествованието, и настойчивата пародия на всички нива, създават едно изключително полифонно произведение, една интелектуална структура, чийто смисъл трябва да бъде декодиран от читателя. Той е провокиран към активно участие със своите интелектуални възможности в структурирането на смисъла на творбата.

В „Кланица 5“ имаме повествование в два плана — на разказвача за себе си и на разказвача за главния герой, Били Пилгрим, с когото заедно са преживели бомбардировката на Дрезден през Втората световна война. На много места автор и герой се сливат или чрез изживяване на идентични чувства, или чрез „изпускането“ на характерни за авторовия стил на изразяване фрази при предаване на събития, отнасящи се за героя. В първа глава, в самолета на път за Филаделфия, той изгубва чувството си за самоличност и не може да се ориентира във времето: „И аз

³⁰ Vonnegut in America. Delacorte Press, 1977, p. 144.

станах антилице в бостонската мъгла и Лутфханза ме качи в микробус с неколцина други антилица и ни изпрати в един мотел да прекараме една антинощ.

Времето не искаше да минава. Някой си играеше с часовниците. . . . Секундарникът на моя часовник трепкаше, изминаваше една година, после пак трепваше.³¹ (20) Подобно на своя герой авторът понякога изпитва чувството на небитие, на излизане от обективния поток на времето. И разказвачът, и героят са в кризисен момент, „на прага“. Застанал пред Нюйоркското световно изложение, авторът с тревога се пита за настоящето: „колко е широко, колко е дълбоко, колко мога да взема за себе си“ (19). Диалогичната постройка на речта засилва напрежението, внушава идеята за съобразното съществуване на съзнанието на прага на безумието, за пълното отчуждение на хората един от друг. Те са дематериализирани „антилица“ с гротескни, чудати външности: „Били беше смешен — висок един и деветдесет, с ръце и рамене като голяма кибритена кутия“, „който ни най-малко не приличаше на войник. Приличаше на нечисто фламинго. . . Третият изстрел беше за нечистото фламинго. То се спря като заковано на средата на пътя. “. (29) Чрез оприличаването на героите на неодоушени предмети, на животни, бъдещи неприятни асоциации, авторът ги принизява до по-низши същества, лишава ги от човешки облик. Тяното поведение е също гротескно и недостойно, „Мисисипи от унижени американци“, жалки и безпомощни. Характерните за гротесковия реализъм профаниращи снижавания и пародирани на високото освобождават поведението, речта, жеста от ограничения на всякакво йерархическо положение. Определят се нов тип отношения между героите, премахва се епическата и трагическата дистанция, което е една от причините за възприемането на персонажите като антигерои. Ето един типичен пример при описанието на „кюзетния фестивал“: „Един американец близо до Били ридаше, че е изходил всичко с изключение на мозъка си. Миг след това той каза: „Ето го, отива, отива.“ Имаше предвид мозъка си. Това бях аз. Това беше авторът на тази книга.“ (92) Авторът се самопародира и осмива, на няколко пъти се нарича „стар пръдльо с дъх на иперит и рози“, и той е един от „злочестите млекопитасци“. „Това далеч нетрадиционно представяне на героите и на автора, още по-необичайно за военен роман, открива пред читателя друга перспектива, насочва го към нов начин на възприемане и мислене, води до развенчаване на официалните позиции и норми, на официалния мироглед, който довежда хората до такова нечовешко съществуване. Деформацията във външния вид символизира и деформацията в техния душевен мир, а оттам и на ценностната система на обществото, което ги е формирало.

Съдбите на героите в разгледаните произведения демонстрират практическата безсходност в положението на героя, даже и при най-отчаяните опити да измени своята съдба и, както посочва Волков, „тази особеност на критически реализъм се явява закономерно проявление на общото за тази система съотношение между характери и обстоятелства“³¹. Но това не означава, че трябва да определим това на тези произведения като песимистичен. По своето същество сатирата съдържа елемент на оптимизъм. Чрез безпощадното разобличаване на социалните, политическите и нравствените норми на обществото се внушава необходимостта от утвърждаването на една нова нравственост и перспектива на развитие. Тези трима най-ярки представители на американския военен роман на протеста развиват идеята, че изход трябва да се търси от всякаква неестествена жизнена ситуация, изход трябва да се търси и от самия абсурд. В тази идея се заключава и положителната перспектива, която тези произведения дават. Отхвърляйки песимизма на абсурдисткото световъзглед, Мейлър, Хелър и Вонегът утвърждават жизненото, търсещо начало в човека.

³¹ И. Волков. Творческие методы. . . , с. 313.

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ

ГЕОРГИ ЦАНКОВ

„Едно произведение трябва да има дълбоки корени в моя живот, (трайни връзки трябва да преминават от него до най-ранните детски сънища, за да призная правото си над него, за да повярвам в законността на своето дело. Случайното посягане към даден мотив, към който нямам дългогодишни претенции да го обичам и познавам, ми се струва дилетантизъм.“

Томас Ман

Тези думи на Томас Ман често се повтарят в книгите на Ефрем Каранфилов. Няма съмнение, че винаги, когато сяда да пише, творецът си спомня предупреждението на великия хуманист от Любек. Случайните мотиви, изсмуканите от пръстите разсъждения тържествуват там, където индивидуалността е потисната (или въобще я няма). Но историята познава и обратните случаи: често пъти всеки изписан ред се превръща в шрих от разкрасен автопортрет, тъй като за личността не съществува нищо по-достойно от самолюбуването. Ефрем Каранфилов еднакво силно презира тези разпространени мимикрии на словото. Той е вечен пътник в литературата: пътува към корените на съкровеното, на националното. Неговото дръзко спускане в кладенеца на времето изразява онази изконна жажда за повторение на звездните мигове от миналото, която ни е необходима, за да се чувстваме по-уверени в днешния ден, за да откриваме ясните контури на бъдещето.

Родовата памет на писателя е съхранила завинаги спомена за „измъчената и възторжена душа“ (по израза на Тончо Жечев) на дядото Ефрем Каранов — един от най-чистите и възторжени български романтици, творец и мечтател, събирач на хиляди народни песни и предания, преводач на Мицкевичовия „Пан Тадеуш“, другар на Гоце Делчев и Яне Сандански. Този одески възпитаник и македонски просветител сякаш е излязъл изпод перото на Димитър Талев: просто невероятно за днешните ни представи е неговото себеотдаване, безкористната му служба на народните интереси.

Приемствеността в Карановата фамилия не дава покой на въображението ни, тя подтиква мисълта към значими изводи за характерологията на прогресивната българска интелигенция. Единият син на възрожденеца загива в Междусъюзническата война, другият се посвещава на музиката, третият — на революцията. Този, последният — Радивой, — е злодейски убит през страшната 1925 г., след време намират останките му редом с изкуственото око на Гео Милев. Идентифицират трупа му по кукличката, която носил да подари на невръстната си дъщеря.

Жените от детството на писателя са олицетворение на мъдростта и красотата: природно интелигентната баба, която знае безчет хубави народни песни, скромната, упорита и трудолюбива майка, хубавата леля Елена, починалата в разцвета на мла-

достта си Зора... Ефрем Каранфилов свято тачи детските си спомени, и то не с „албумно умиление“, а с творческата убеденост, че от тях трябва да се извлече непреходното, същественото за осмисляне на националния бит и душевност. Карановият род не е затворена в себе си цялост — това е открито за всичко напредничащо общество, което не познава изолацията. Къщата на Карановци винаги е била гостоприемна, а и оживена заради излъчваната от нея духовност. В гостната са звучали словата на Гоце и Яне, на Трайко Китанчев и Константин Иречек, идвал е и Иван Вазов. И още нещо много важно е витаело във въздуха на този необикновен дом — уважението към народната традиция, усетена не като музеен експонат, а като нещо живо, изменящо се и обогатяващо се. Не ще да е случайно установяването на Ефрем Каранов в Кюстендил, един от центровете на македонското освободително дело, един от градовете с будна и дейна общественост и, не на последно място, град, прекрасен като природна даденост с щедро избликващата от земните недра „жива вода“, с натежалите от плод лозя и ябълкови дървета, с цветния килим по Попови ливади, с ревниво пазещата тайната си Струма.

В този свят няма нищо по-естествено от преклонението към съзидателния труд, към осъзнатия творчески порив. Творческото стремление на Ефрем Каранов се ражда от активното му съпричастие към народния живот. Можем лесно да разберем прирастието му към поетиката на Мицкевич. „Пан Тадеуш“ е енциклопедия на вечното в бита и духовността на нацията, това е поема за възпитанието на мечтателя, за раждането на подвига, за узряването на твореца. Така че книгата, която преводачът желае да представи пред българския читател, чрез личната изповед на великия романтик свидетелствува за духовното здраве на братския славянски народ. И в същото време тя е съзвучна с прекрасните качества, които изследователят на живата старина е открил в българската народна култура.

Ето как посредством извличането на родовото своеобразие достигаме до най-важното качество на писателя Ефрем Каранфилов. Той продължава започнатото от своя дядо, неговото призвание е да търси здравите връзки между мечтателите, героите и творците в родната история. Полето на неговата дейност е не само художествената литература. Наистина често пъти той открива мотивите, които ще изследва, в любимите книги, но след това започва истинският труд за опознаването, осмислянето на завладелите съзнанието му идеи. Всяка литературна тема, която е проникнала в ползрението на писателя, преминава през сложна система от проверки — той изследва издръжливостта ѝ в историческото време, житейската ѝ приложимост, занимава се с неочакваните ѝ преobraжения в духовното битие на народа, проникновено изучава характерите на най-пламенните ѝ защитници.

По-различно е наследеното от вуйчото Радивой. Този безстрашен единокронтонец, огнен публицист, който безмилостно жигосва фашизираните властици от страниците на „Работническа мисъл“, „Свободно общество“ и „Пламък“, ще завещае на племенника си бронираната дълбоко в гърдите вяра в Октомврийската революция, ще разпали ненавистта му към униформения ред и прусашката дисциплина, завинаги ще прикове вниманието му към непознатата за предишните епохи драма на мъчениците и героите от 1923 и 1925 г. И Ефрем Каранфилов ще търси в привлекателните образи от националното минало чертите на дядо си и на вуйчо си, ще измерва отношението си към събитията и людете с тяхната безпогрешна мярка, с техния нравствен максимализъм.

Увлечението на младежа по литературата е спонтанно, но и закономерно. „Очакваното, именно очакването на новото, откривателството на света и живота посредством чудото на книгата, на малките прашни томчета се сливаха в трайно, сложно и дълбоко преживяване. Тук детската радост от новото, от чувството за новото като промяна, като опознаване на света и като опиянение сякаш се изживяваше най-пълно“ — пише Ефрем Каранфилов в есето си „Среща с литературата“. Той просто не може да си представи друго, например консуматорско отношение, към книгите, вярата му в тяхното светло послание е безмерна, сякаш търси

опора, за „да мечтае с техните мечти, да мисли с техните мисли, да се стреми да живее с техните идеали“. Сред книгите на „съзряването“ са и съхранените в библиотеката на вуйчото броеве на списание „Пламък“, откритите от верния приятел Сашо Стоянов стихове на Христо Смирненски. Ефрем Каранфилов говори за ползата от „бесистемното“ четене, което води към „една разпиляна, но пламенна култура“. Но нека не ни заблуждава определението „бесистемно“. Има личности, които винаги успяват да намерят ръководната нишка в хаоса от кръжащи идеи, които безпогрешно успяват да доловят пулса на времето. Може би тази способност е вродена, вероятно е тя да се предава по наследство, но Ефрем Каранфилов е пример за именно такъв феномен. За невнимателния наблюдател историята на неговия живот и творчество ще изглежда изтъкана от случайности, от превратности, от внезапни и немотивирани решения: трудно е да се сглоби логичен разказ за внука на възрожденеца, който избира военното поприще, а след това се отдава на литературен труд...

Но трудностите са само на повърхността, защото в действията на твореца съществува вътрешна последователност. Той никога не изневерява на „ранните си вълнения“, раздвоението на личността му е безкрайно чуждо. Изборът му на позиция е хармоничен със зова на родовата памет, с мелодията на детските му дни, откъдето „бликат чистите извори“ на емоционалността му. Той е успял да запомни всичко — и хубавото, и лошото, и веселото, и страшното. От първите срещи с „душата“ на родния край, с човека, с любовта, с смъртта е взел огън за бъдните дни, огънят, който му позволява да прониква дълбоко в „съзвучието на живите слова“.

Но може би най-силният стимул да изрази на белия лист натрупаните мисли и горчиви съмнения идва от неговите юнкерски и военни години. В книгата си „Спомени есета“ Ефрем Каранфилов разказва как и защо е влязъл във Военното училище, спомня си годините на недоимък след смъртта на баща му, мъката по несъществената мечта да се посвети на литературата, отвращението от „лъскавия гланц на военната униформа“. Но той вече не е свенливият юноша, който с трепет опитва перото си по вестници и списания като „Българска реч“, „Светлоструй“, „Трезвеност“ и др. Още по онова време е намерил сили да се пребори с празните мечти за блестяща кариера и напомня за мечтателя „Жулиен Сорел на изпит пред йезуитите“. Като прочутия герой на Стендал кадетът Каранфилов ще гледа и ще запомня. Навярно и той ще преживее своите мигове на слабост, ще го посети амбицията да се включи в „страшната комедия“ на парадните униформи, на фалшивите усмивки, но скоро ще го видим с душа, очистена „от мъглите на суетите, от изпаренията на блатната действителност“.

След много години в есето „Гоце Делчев във военното училище“ Ефрем Каранфилов с проникновение ще разобличи „психологията на военната дисциплина от прусшки тип“, ще разкрие класовата ѝ същност, антихуманния ѝ характер. Сред юнкерите има и по-особени младежи: „Те привидно са послушни без особено старание, изпълняват заповедите без особен възторг, добри ученици са, без да блестят, но всичко това го правят външно, а продължават да живеят своя собствен вътрешен живот, до който не достигат не само звуците на тръбата, но и речите, напътствията, наказанията, заплахите на всички възпитатели и командири от най-малкия до най-големия.“ Такива възпитаници са особено опасни за военната дисциплина. Каранфилов говори за мургавия юнкер от трети взвод Гоце Делчев, но несъзнателно нанася характерни штрихи и от автопортрета си. За буржоазната казарма той ще разказва неведнъж, и винаги ще прикрива умело личния спомен зад обществено значимото обобщение. Такава е същината на разбирането му за изповедността: от една страна — да пише само за преживяното, почувстваното, изстраданото; от друга — никога да не поставя собствената си личност в центъра на повествованието, да търси нишките, които свързват неговата вселена с човешкия макрокосмос, с народния бит и душевност. Много важно е и друго — Ефрем Каранфилов не се поддава на черногледството и песимизма, дори и в най-тежките си дни намира прозорчето за светлината на надеждата. Той съумява да види събитията

в неподправения им драматизъм, в диалектичката им цялост, да изрази вечната борба между мракобесието и силите на прогреса.

Неговият личен мит, любимият му литературен кумир още от юнкерските години е Михаил Лермонтов. Намира упование в мисълта, че авторът на „Герой на нашето време“ също е преминал през чистилището на военното училище. Чувал съм от хора, които са познавали Каранфилов от онова време, че той просто е чувствувал великия руски поет като свой двойник. Вдъхновено рецитирал неговите стихове, размишлявал върху причините за трагичния дуел с Мартинов. В есето „Слово за М. Ю. Лермонтов“ (1958) творецът вдъхва нов живот на този „странен офицер“, който „преминавал през салоните — студен, високомерен“: „Истинската човешка същност на този дълбоко чувствителен и горд поет трябва да се дири в отношенията му с обикновените хора от народа, когато гневът не е искрял, когато маската на гордостта е падала, когато тежестта на дълбоката потиснатост е била отхвърляна, когато леденото презрение се е стопявало.“

За офицера Ефрем Каранфилов подобни преображения са били добре познати, и той с маска на лицето е изучавал характеристиките на „колоездачите“ (онези, които „свиват гръб пред по-горното началство, а трябва да мачкат тези под себе си, ако искат да вървят бързо напред“), на „мижигурките“, на „удобните хора“, на „специалистите“, т. е. на всички онези, които способствували за съществуването на фашисткия ред. И след уморителния ден идват минутите за обобщение на видяното, за търсене на художествена форма, в която да се излзе несъгласието с политическите поръки, с гнилите подпори на обществото.

Подтик за тези необикновени занимания на офицера дава и едно публикувано през 1938 г. в списание „Философски преглед“ есе. То се нарича „Оптимистична теория за нашия народ“ и негов автор е Иван Хаджийски. Младият социолог безстрашно развива на пух и прах лъженстините на официалната идеология, неговите наблюдения и изводи са новаторски, неочаквани, правдиви. И ето че никому неизвестният Ефрем Каранфилов изпраща до главния редактор на „Философска мисъл“ професор Михалчев възторжена рецензия за публикацията на Хаджийски. Така започва неговото трайно и пълноценно сътрудничество с най-значимото българско философско списание преди Девети септември. Творецът намира и духовната среда, дето ще може да говори и спори свободно, дето в разпалени и никога несвършващи разговори ще се ражда „софийската публицистична школа“. Петко Войников (ярък подемист срещу Богдан Филовоето списание „Родина“), Петър Йорданов (човек с енциклопедична култура), Иван Хаджийски, а някъде близо до тях и духовните им наставници — Михалчев и Стоян Загорчинов, Илия Бешков и Георги Караславов, художника Кирил Цонев, композитора Филип Кутев — това са все борци на демократичния фронт, едни от тях — убедени комунисти, други — честни хора с леви разбирания, които са прегърнали идеята на демократично и антибуржоазно изкуство. Незабравими за Ефрем Каранфилов са и срещите с Павел Шатев и Пецо Трайков.

Ранните социологически есета на писателя са родени в тази неспокойна атмосфера — в тях е ключът към творческото своеобразие на зрелия литературовед и народопсихолог. Неслучайно е било толкова силно въздействието им върху най-широки кръгове от лявата интелигенция. В „Социология на клюката“, „Приятните хора и приятното общество“, „Психология на удобните хора“ и др. авторът разкрива убедително умението си да открива социалните типове, които са особено опасни за демокрацията. Това са машините на политическото насилие, пазачите на социалното неравенство. Особено далеч стига в това отношение есето „Зад щорите на специалната полиция“, в което се води спор с мракобесните постулати на фашистката идеология. „Всеки да си гледа работата“, настоява водачът на „Хитлерюгенд“ Балдур фон Ширах, а младият български есеист смело разрушава привидната правдивост на този възглас, пише жестоко обвинение срещу фанатизма и егоизма, срещу догматизма и консерватизма, изведени като класови характеристики в ясно изразен историко-политически контекст. И думите му звучат не само като присъда към буржоазната

„идилия“ на царство България, но и като верую на непокорен свободолюбец: „Ужас ме обзема, като си представя една държава, съставена само от тесни специалисти. От хора работи. От колелца, въртящи се само на своите места. Действително голямата машина, цялото, може би ще работи хубаво, на колко скучно, бездушно и мъртво ще бъде всичко. Ние ще забравим поезията и литературата, ще забравим изкуствата, нашите хубави планини, героичното ни минало, смелите хайдути, красотата на родните песни, синевата на родното небе и приказките на стария Балкан, ще забравим всичко хубаво на тоя свят; заедно със свободата ще изгубим и душата си в името на ползата. Земният хляб ще ни покори.“ Писателят сякаш е успял да надникне в собственото си бъдеще, в тези редове той вече е открил темата на най-значителните си книги — „Герои и характери“, „Българи“, „Корените и колелцата“, „Мощта на словото“. Но това е така, защото авторът на есето извънредно точно е почувствувал страданията и копненията на родината си, на народа си. И продължава започнатата от Хаджийски „оптимистична теория“. Когато някои критици говорят, че Ефрем Каранфилов е литератор, израснал изцяло в талантливия следаприлски въздух, те забравят неговия блестящ преддеветосептемврийски период. Бихме обединили портрета на поколението лява художествена интелигенция от стоманеното предвоенно време, ако не намерим в него място и за есеиста и народопсихолога, автора на „Из психологията на удобните хора“, „Суинг и тарикат“ и десетки още аналитични етюди, приноси за изясняване на психологията на буржоазното общество.

А вторият етап от щастливата творческа съдба на писателя вече наистина го свързва кръвно с дръзкото и талантливото априлско литературно поколение. Когато в средата на петдесетте години се появяват първите му статии, мнозина вече не си спомнят (или дори не са чували) за бунтаря от „Философска мисъл“. Но той властно ще им припомни своя темперамент, а статията му „Патосът на Белински“ ще върви от ръка на ръка — като своеобразен манифест на нова епоха в развитието на обществената мисъл, като клетва за ярност към духа на великия предтеча. Каранфилов не се и опитва да осъвременява образа на „неистовия Висарион“, но той точно акцентира върху най-значителното и актуалното от неговото дело. Авторът създава запомняща се картина на господстващите в официалната руска критика преди Белински догматизъм, безличие и раболепие. Майсторски е изведен на сцената онзи, който ще съумее да се противопостави: „Сякаш някой махва кадифените завеси, спуснати над прозорците на литературната критика, и оттам нахлува свежият въздух на руския живот.“ Ефрем Каранфилов не пише наукоподобен очерк за делото на критика, а възторжено есе за твореца, „който гори с живота на своя народ, на своята епоха“, за „създаващата личност, която навсякъде, при всички случаи взима и нужно е да взима най-пряко и най-ярко отношение към претворяваната действителност“, за „таланта, схванат преди всичко като горене, като способност за дълбоки и силни преживявания“. Но нека чуем и свидетелството на Здравко Петров, автор на една от най-задълбочените студии за делото на писателя: „Април 1956 даде криле на не едно творческо поколение и на отделни творци. Ефрем Каранфилов веднага се нареди в редицата на активните критици на тоя период, които смело рушаха догматичните литературни норми в критиката, въставаха срещу рутинираното мислене. В тия години авторът на „България“ се изпълни с творчески ентузиазъм, заживя с нови творчески планове. Заредиха се критическите етюди за Ангел Каралийчев и героините на Димитър Талев, есетата за любими автори, като Андерсен, Сервантес, Стендал, Толстой, които дадоха особен размах на перото на Каранфилов, възвърнаха го към ония години, когато той сътвори „Воля и мечта“, „Зад щорите на специалиста“ и други неща, които са паметници за читающата публика.“

Здравко Петров е открил много важни за своя по-възрастен колега особености. Преди всичко — отбелязал е приемствеността между двата периода в творчеството му. Освен това е почувствувал неговата подготвеност в е д н а г а, без подготвителен период да се включи в борбата за издигане равнището на българската литературоведска

мисъл. Каранфилов не преминава през характерния за мнозина писатели от неговото поколение период на вътрешна несигурност, на мъчителна самопреценка. В годините, когато някои издигат неверни постановки за целите и задачите на социалистическата литература, когато с лека ръка се зачеркват ярки имена от националното класическо наследство, творецът мълчи. Той започва отново да говори, но с понятията и категориите, които други сравнително дълго и драматично ще се учат да утвърждават.

В статии като „Хуманизмът в разказите на Йордан Йовков“, „Мечтатели в разказите на Елин Пелин“, „Три образа в романите на Димитър Талев“, „По Росенския каменен мост на Ангел Каралийчев“ изобретателно е открит критическият „сюжет“, това не са досадни разбори, а плодотворни опити да се проникне под повърхностния пласт на разглежданите творби, да се осмисли авторската философия, да се изградят запомнящи се образи на герои от произведения, образи, които да ни отвеждат към душевността на самите писатели, към тяхната свързаност с народната мъдрост. Свободните асоциации с типови характери от световната литература доказват грамадната обща култура на критика, умението му да поставя разнискателни си в широк контекст, да свежда критическото изкуство до човекознание. Той никога не злоупотребява с красиви епитети, с „ефектни“ охкания и ахкания. При художественото разработване на вложената във всеки текст идея, авторът се стреми да бъде пестелив, да гони в „равномерен ритъм“ търсеното внушение и никога да не се отклонява заради ненужни детайли. Но това, разбира се, не означава, че отрича въздействието на художествения детайл: напротив, той винаги намира незабелязвани от никой друг неща, които неочаквано за читателя блясват с дълго спотаяваната си светлина. Така става например с Росенския каменен мост, когато бива разкрита цялата дълбочина на символа (в сравнение с Иво Андричевия „Мост на Жепя“), за да се приближи той към нас, „слял се с равнината, с мечтите на хората, превърнал се в чиста от техния живот, от техния хляб, от тяхната съкровена същност“.

Каранфилов никога не се интересува от литературата като понятие само за себе си, той я разглежда в неразривна връзка с живота, с народната съдба. И утвърждава онези произведения, в които „бушуват чувствата, където се раждат мислите и се открояват решенията за благородни и честни дела“. Привличащите вниманието му автори и литературни герои са носители на прогреса, ревнивци на активната социална действеност, мечтатели, герои, творци. „Мен винаги ме е интересувал пламъкът, сажите съм оставял за когото са по-интересни“ — обича да повтаря писателят. Тази негова позиция определя мястото му и ролята му в периода на следаприлско литературно обновление. Но той не само с перо, а и с дела доказва своята съзидателна мисия. Редактор-основател на списание „Пламък“, още в първата книжка от първата година (1957) публикува статия с изразителното заглавие „Схеми и схеми“. Паметни са и други негови изяви от онова време — например докладът му за поетичната продукция през 1957 г., литературнокритическият очерк „Андрей Гуляшки“ (1958) и особено книгата „Езиковият шаблон в литературата“ (1959). Темата за езика на художествената творба с била винаги извънредно съществена за Ефрем Каранфилов. На нея той е посветил десетки и десетки страници, като винаги я е свързвал с всички производни от нея понятия, изразяващи вредната и опасна тенденция за „шаблон в мисленето“ — така е разглеждал и воювал срещу явления като „сивия поток“, „панелното строителство“, псевдонаучния стил и др. Писателят се бори срещу всяко явление, в което не се чувства ритмът на човешката личност, на човешкото сърце, в което „свободните асоциации на личността, свободният порив на въображението изчезват, за да остане само безличното, обковано в ризницата на шаблоните“. Тази война срещу безличното е последователно и ярко защитена в целия творчески път на Каранфилов. Той е готов винаги да повтори като свои думите на Белински: „Моята сфера са огнените думи и живите образи, моята сила и мощ е в непосредственото чувство и никога не ще се откажа от него, защото нямам желание да се откажа от себе си.“

Искреността е едно от основните качества на критика Ефрем Каранфилов. Искреност, граничеща с изповедност. Всичко, за което пише, е по същество и него

личен проблем, нещо, което дълго е измъчвало мислите му, не му е давало покой. И той намира свой, неповторим начин да го сподели с читателите, като го облича в образи и идеи от голямата литература. Заради тази изстраданост писателят не допуска в статиите и есетата си описателност, преразказване. Неговият подбор е винаги строг и води директно към преследваната цел. А и всяка отделна статия се възприема едновременно като завършено цяло и като част от нещо по-голямо, от един важен и дълъг разговор за кардиналните житейски и обществени проблеми. Достатъчно е да дадем пример с вече споменатите изследвания върху творчеството на Йовков, Елин Пелин, Каралийчев и Талев. Всяка от тях представя по новому неподозирани кътчета от своеобразието на писателите, но всичките те, взети заедно, са равностойни дялове от голямото изследване на Каранфилов за „Героите и характерите“. Вече се опитахме да докажем, че върху тази тема той работи през целия си съзнателен живот, че интересът му към нея е „вроден“, наследен. Можем да добавим още нещо — търсенията му са израз на житейската му философия, на светогледа му, на изстрадания му оптимизъм.

Тритомното изследване на Ефрем Каранфилов, „Герои и характери“ е не само най-любимата му творба, то е и едно от най-значителните постижения в българската социалистическа литература, дълбоко аргументирана възхвала на носителите на социалния прогрес. Отделните томове — „Мечтатели“, „Раждането на подвига“ и „Творци“ — са диалектически взаимосвързани. На едно място в анкетата с Драган Ничев писателят казва: „И мечтателите, и героите, и творците в същност осъществяват историческото развитие в три различни етапа. Разбира се, такова разделение на историческите периоди, особено разделението при характерите, е условно, защото човешките характери са по-богати от всяка схема за тях. Всеки човешки характер е нещо единно и неповторимо. В този смисъл и у един мечтател може да има героично и несъмнено творческо начало.“ С такова разбиране пристъпва авторът към избора на произведения от българската и световната литература, в които е усетил нещо извънредно важно не само като естетика, но и преди всичко като идея, като хуманно послание. И затова неговите критически прочити на класически творби винаги изненадват с неочакваната гледна точка на тълкувателя, с изкуството му да извежда дълбоко актуални и неизречани от никого преди него изводи. Така той ни принуждава отново да се връщаме към отдавна четени книги, за които сме били сигурни, че вече не крият за нас никакви тайни, ненатрапчиво ни въвежда в трудното и благородно изкуство на един доста различен от традиционния тип четене. Става дума за четенето-проникновение, вживяването в духовната атмосфера на творбите, за ползотворното търсене на връзката между прочетено и нашия живот. Убеждението на Каранфилов, че „първият белег на таланта, това е чувствителността към най-важните проблеми на съвремеността“, намира ярък израз в неговите неповторими анализи. Той никога не остава до текстуалната информация или до осмислянето на формалните закони, по които е построена творбата, макар че и тези въпроси живо го интересуват. Но винаги намира начин да ги включи в тъканта на продължаващото от статия в статия и от книга в книга голямо разследване за неподозираните творчески възможности на човека.

[illegible]

ременност, към мисловната и емоционалната активност на социалистическия човек. Каранфилов винаги е изтъквал колко сложен и многопланов е образът на нашия съвременник, затова и търси сред литературните примери такива, които също да се отличават със сложността, дори противоречивостта си. Необходимостта на всяка цена „да се вплътят в по-ярък вид идеята на замисъла“ подтиква писателя към произведения, където зад привидната простота „ще открием бездните на дълбоката мисъл или сложност в душевността на героя“.

Но има и още нещо извънредно съществено за творческия избор на Ефрем Каранфилов — стремежът му всеки размисъл да отвежда към националната специфика, към съществени проблеми и явления в българския социален и културен живот. А това означава хармонично сливане на общочовешко и родово, на патриотично и интернационално. Адресатът на този творец никога не е абстрактен, той е солидарен с известната Вазова мисъл: „И писателят, когато пише, трябва да знае за кого пише, за да бъде четен, разбран и оценен не от чужденците, а от българите. Така само може да стане самобитен и да влияе със словото си на широките народни маси.“ Книгите на Ефрем Каранфилов никога не са предназначени за тесен кръг от специалисти. И широката българска читателска публика добре знае това. Тя цени и обича автора на „Герои и характери“, на „Талант и труд“, на „Сред живота, сред народа“. И най-вече, автора на „Българи“ — една от най-значителните творби в социалистическата ни литература.

Трилогията продължава познатите ни вече размисли на есеиста — това е още едно навлизане в красивия свят на мечтателите, героите и творците. Но не на героите от книгите, а на светците, мъчениците, революционерите и строителите от националния пантеон. През целия си съзнателен живот Ефрем Каранфилов е вървял към създаването на тази творба. Споменът за жестоките политически убийства по кюстендилските улици, срещите с жестока тирания и с чистия подвиг, с мъдрости и с непоправими човеколюбци, възпитаваната с годините обич към родната литература, живопис, музика — всичко го тласка към непреодолимата вътрешна необходимост да открие най-съществените черти на нашия народностен характер: да опише проявленията му „в героизма на дългите битки за завоюване на политическа и икономическа свобода, за запазване на националната ни същност и чест“, а също и в „творческите дела на най-добрите наши строители, поети, държавници“.

При създаването на тези взаимно свързани портрети най-съществено е единството на гледната точка. Към светлите образи от миналото тръгва един социалистически изследовател, който владее до свършенство марксистко-ленинското разбиране за историята и за ролята на личността, владее и рядкото умение да прониква в тайните на човешкия характер. Каранфилов пише с убеждението, че „няма абстрактни характери, нито пък една неизменна, постоянна и надкласова психика на българина въобще“. Затова неговите герои не си приличат, всеки от тях носи нещо неповторимо, само негово си, което трайно остава в читателското съзнание. Авторът не използва цялата си огромна информация за живота и делата на включените в книгата личности: той изборно ни предлага виждането си за най-характерните им проявления. В неговите есета съществува драматично съгласно време, отговарящо на ритъма на избрания отрязък от историческото развитие и на темперамента на героя. Най-интересно в това отношение е може би есето „Георги Димитров и родината пред Лайпцигския съд“, с което се открива вторият том на „Българи“. Двубоят между Димитров и фашисткия водач Херман Гьоринг е пресъздаден внушително, изчистен е от познатите ни подробности, изведен е до равнището на блестящо народоведско обобщение. Авторът разчита на активното читателско съпричастие, той не пише за онези, които мързеливо очакват да разберат какво ще стане по-нататък. От страниците в цял ръст се изправя българският исполин-комунист, който „с прецизна точност и математическа проникновеноост се подготвя за сражението, изработва подробностите в своя план за водене на най-значителната авангардна битка срещу

хитлеризма“, човекът, чиято желязна воля „преодолява дебелите стени и влиза в контакт с целия свят“.

Ефрем Каранфилов не забравя и майката на моабитския герой: той успява пестеливо, без излишни сантиментални ефекти да ни представи нейното присъствие като „лиричното подводно течение в напрегнатата сурова драма“. Така в повествованието органично се вписва „интимната свежест, дъха на родината“. Извънредно характерно за мисленето на писателя е това проследяване на „диалектичката връзка между твърдостта и нежността, между героичния патос и готовността за саможертва“. То винаги ни посреща в неговия творчески свят. Там неизменно присъствуват „в бляскаво, трайно съчетание най-хубавите качества на нашия народ, облагородени и споени от една идеология“.

В защита на тази комунистическа идеология Ефрем Каранфилов не жали физически и духовни сили. Навсякъде, където го е призовавал дългът — директор на издателство „Български писател“, заместник-председател на СБП, главен редактор на сп. „Пламък“, на вестник „Литературен фронт“, а вече от няколко години директор на Института за литература при БАН, — той не просто е изпълнявал административните си задължения, а с пълно себеотдаване се е проявявал като строител на българската социалистическа литература и култура. Доказателство за достойните му дела са и многобройните награди, сред които една Димитровска награда, пет награди на СБП, наградата „Елин Пелин“, званието „Герой на социалистическия труд и много други.

Но въпреки обществената заетост, въпреки трескавата гражданска активност, творецът винаги намира време и за своето литературно дело. И всяка нова негова книга е празник за верните му читатели, които чрез всевиждащия му поглед преоткриват не само вечното в родната и световната литература, но и намират мъдри отговори за вълнуващите ги екзистенциални проблеми. Сред най-значимите постижения на Ефрем Каранфилов е и трилогията му „Душевността на народа в литературата ни“, която включва книгите „Най-българското време“ („Записките“ на Захари Стоянов“) (1976), „Антон Страшимиров и душевността на българина“ (1979), „Книга за народната съдба“ (1983). Тези изследвания са богати с новаторски социологически, философски и естетически наблюдения, благодарение на тях националната класика заживява своя втори живот в душите на съвременниците ни.

За онези, които не го познават, навярно трудолюбието му, умението му да съчетава интереса към литературната история с философски и народоведски размисъл, да следи от близо новите явления в литературния процес и за разлика от много свои колеги до ден днешен да си остава сред най-активните оперативни критици, ще изглеждат невероятни. Но именно такава му е природата и навярно нищо не е в състояние да го промени. Той винаги е бил с младите по дух, винаги е разбирал и обичал младостта, винаги е възпявал вечната младост на българската народна духовност. Този побелял, но непрегърбен лъв няма да напусне своя пост срещу бездуховността и негативните прояви в нашия живот, няма да се раздели и с високохуманните идеали, които са смисъл и вечна цел на творческия му път. В статията „Талант и характер“ можем да прочетем: „Навиците пестят нашите сили. Творчеството ги изпепелява. Творчеството е храброст, която всяка сутрин трябва да се поставя на изпитание. За да се създаде значителна творба, необходимо е да се помни класическото стратегическо правило: в решителния момент на решителното място да умееш да съсредоточиш всички свои сили. Творчеството при талантливия е една непрекъсната ежедневна битка. И може би тъкмо затова то е най-човешкото в човека“.

Сега той води поредния, неизменно решителен етап от тази битка — работи върху изследването си „Как умират героите на българските писатели“. Предвкуσαμε ново пътуване в света на мечтателите, героите и творците, ново проникване в съкровищницата на българската народопсихология, нова страстна защита на социалистическия хуманизъм. И, разбира се, незабравима среща с „добрината, великодушието и сърдечността на българина“, чиято същност Ефрем Каранфилов непрестанно открива със страстта на голям родолюбец и писател.

ДИМИТЪР БЛАГОВЕВ, СПИСАНИЕ „НОВО ВРЕМЕ“ И СТУДЕНТСКИЯТ ПРОТЕСТ ОТ АПРИЛ 1900 Г.

(Две неизвестни писма на Дядото)

ПЕТЪР ВЕЛЧЕВ

Димитър Благоев, както е известно, се установява в Пловдив през 1894 г. и прекарва в този град една значителна и плодотворна част от своя живот. Там пише редица от най-забележителните си съчинения и два пъти е избран за народен представител. Там, по поръчение на ЦК на БРСДП, в началото на 1897 г. той започва да издава списание „Ново време“ — месечен теоретичен орган на партията. Това става причина правителството на народняците да го уволни от службата му на учител по руски език в Пловдивската мъжка гимназия. Благоев обаче заедно със семейството си остава в Пловдив до края на 1902 г., а „Ново време“ не спира да излиза и остро да критикува политиката на буржоазните кабинети. От 1903 г. до смъртта си Дядото живее в София и редактираното от него списание продължава да се издава там чак до 1923 г., когато е спряно от дехетероюнкската власт след Септемврийското въстание.

Днес, когато се навършват 130 години от рождението на Димитър Благоев (1856—1924), имаме още един повод да се върнем към неговата дейност на редактор и народен трибун — въз основа на нов документален материал. Неотдавна в нашия семеен архив се намериха две неизвестни писма на Благоев до дядо ми по майчина линия Никола Василев (1874—1930). Датирани от прехода между XIX и XX век, те хвърлят допълнителна светлина върху пловдивския период от живота на основоположника на научния социализъм у нас. От тях научаваме любопитни детайли около списването на „Ново време“, поддържането на рубриките в него, тежките материални условия, при които се печатат списанието и т. н. Ясно личи също така отношението на Д. Благоев към една революционна проява на българското студентство през онази далечна епоха... Но нека най-напред да дам кратки биографични данни за човека, комуто са адресирани двете новооткрити Благоеви писма, и да кажа няколко предварителни думи за неговите лични и делови контакти с редактора на „Ново време“.

Никола Василев Апостолов е роден в гр. Пловдив четири години преди освобождението на България от османско иго. Първите му трайни спомени са зверствата на отстъпващите башибозуци и черкези и триумфалното влизане в града на руските войски. Родителите му се развеждат рано. Останал при майка си, която се омъжва повторно, той още в детска възраст е принуден да работи като чирак, а по-късно, бидейки гимназист, дава уроци на други ученици, за да си изкарва хляба. С цената на големи усилия и материални лишения завършва основно, а през 1895 г. и средно образование в родния си град. Като ученик в гимназията овладява много добре руски и френски език. Чете с увлечение руска художествена и научна литература, а също така списания и книги, разпространяващи социалистическите идеи. Пряк ученик е на създателя на българската стенография Антон Безеншек, който преподава тази дисциплина в Пловдив. (През 1893 г. е отличен с медал и грамота, носеща личния подпис на Безеншек). След завършване на гимназията работи една година като първоначален учител в Пловдив.

През 1896 г., разполагайки с малки спестявания, Н. Василев заминава за София и се записва студент по физика във Физико-математическия факултет на Висшето училище (преименувано по-късно Софийски университет „Климент Охридски“). Там негови преподаватели са първите български професори по естествознание, учили в университетите на най-развитите по онова време европейски

страни, и основоположници на точните науки у нас. В студентската му книжка личат подписите на Атанас Титеров, Емануил Иванов, Спиридон Ганев, Антон Шоурек, Марин Бъчеваров, Порфирий Иванович Бахметиев, Никола Добрев, Пенчо Райков¹. Психология му е преподавал Иван Георгов, а френски език — Стоян Михайловски. През целия период на следването си Н. Василев същевременно работи като стенограф в Народното събрание, за да се издържа. Превежда от руски различни научни книги, пише статии по физика и астрономия.

Още преди да завърши Висшето училище, той е поканен от проф. М. Бъчеваров за асистент по астрономия и (както се вижда от едно негово писмо) приема предложението. Неизвестно защо обаче след дипломирането си през 1900 г. Н. Василев, вместо да избере университетското поприще, една година е шатен стенограф в Народното събрание. А в началото на учебната 1901/1902 г. по препоръка на проф. Ем. Иванов той постъпва преподавател във Военното училище и в продължение на близо двадесет години чете физика, аналитична и експериментална механика, електротехника, висша математика, аналитична геометрия, дескриптивна геометрия и стенография. Във Военното училище негов колега, а впоследствие и приятел е видният наш историк Юрдан Трифонов (1864—1949). От 1 април 1921 г. заедно с още единадесет преподаватели е освободен от длъжност поради реорганизация на Военното училище. От 1922 г. до края на живота си е учител в Софийското държавно механо-техническо училище. Умира скоропостижно, от сърдечен пристъп, на петдесет и шест годишна възраст. Обширен некролог за него публикува Физико-математическото дружество, на което той е един от основателите².

Н. Василев и Д. Благоев се запознават след пристигането на последния в Пловдив през 1894 г. Благоев създава социалистически групи в гимназията и в града. Н. Василев се включва в тези групи заедно със свои познати и приятели, между които е и неговият по-млад съученик, а впоследствие известен обществен деец, литературен критик, преводач и публицист Иван Г. Клиначаров (1877—1942). През тези две години в Пловдив между Благоев и Н. Василев се установяват по-тесни приятелски връзки, които продължават и след като дядо ми заминава да следва в София. През 1897 г., когато той е вече студент първа година във Висшето училище, Благоев започва да издава списание „Ново време“. Н. Василев става сътрудник, а впоследствие и разпространител на списанието в София. Статии му по проблеми на физико-математическата наука са подписани с инициалите „Н. В.“, което е обичайна практика и за епохата, и за списанието. Тези статии, общо деветнадесет на брой, са публикувани в „Ново време“, както следва: г. II (1898), кн. 12, с. 1137—1139; г. III (1899), к. 2, с. 236—239, кн. 3, с. 386—389, 4—5, с. 552—557, кн. 7, с. 815—817, кн. 8, с. 931—932, кн. 11—12, с. 1289—1298; г. IV (1900), кн. 3, с. 326—329, кн. 4, 453—459, кн. 5, с. 578—581; г. V (1901), кн. 1, с. 105. Понякога в една и съща книжка са поместени две, три или четири негови статии³.

Нагърбайки се с издаването на списание, Димитър Благоев очевидно е държал поне на първо време то да бъде колкото се може по-популярно сред най-широки кръгове от българската интелигенция. Неговата, тъй да се каже, програма-максимум през втората годишнина на „Ново време“ (1898) е изразена в писмо до Георги Киров: „Моето най-горещо желание, както и на всички ни, е нашето списание да отговаря на всички въпроси и да стои високо. Но за това се трябва адски труд, понеже сътрудниците са малцина. Толкоз интелигентни сили имаме, а не пишат. Навярно всеки си има своите оправдателни причини. Ще се мъчим да го караме и да го държим високо.“⁴ Съображенията на Дядото са съвършено понятни. В буржоазна България от края на века социалистическите идеи трудно си пробиват път. И затова те успешно могат да бъдат пропагандирани само от едно издание, което наистина „отговаря на всички въпроси“, вливящи младото все още българско общество. Въпреки че от основаването на БРСДП са изминали цели седем години и тя играе вече определена роля в живота на страната, Благоев изпитва трудности при поддържането на политическата рубрика на „Ново време“. В писмо до Георги Бакалов от същата 1898 г. той пише: „Покажи ми някого, който да води „Политическия преглед““⁵.

¹ Запазени са, подвързани от самия него, стенографски записки на Н. Василев на лекциите, които е слушал, представляващи седем обемисти тома. Те имат определена стойност за историята на университетската наука у нас.

² Списание на Физико-математическото дружество в София, г. XVI, кн. I, октомври 1930, 1—3.

³ Колкото и да е странно, в издадената у нас справочна литература за Благоевото списание за статии на „Н. В.“ има само три препратки. Вж.: Показалец на списание „Ново време“ (1897—1923). Съст. Ел. Савова със сътрудн. на Ем. Прохаскова и Л. Панайотов. Изд. на БАН. С., 1950, с. 180, 184, 224.

⁴ Д. Благоев. Съчинения. Т. 20. С., 1964, 115—116.

⁵ Пак там, с. 105.

⁷ Литературна мисъл, кн. 6

Горе-долу същото, ако не и по-тежко е положението с материалите по естественонаучни проблеми. В писмо до споменатия вече Г. Бакалов редакторът на „Ново време“ още в първата годишнина на списанието (1897) отправя настоятелно искане: „Моля те, по естествознанието прати една статия. Без друго ще бъдат поместени. Аз именно такива статии търся.“⁶ Към тези думи на Дядото можем да добавим, че естественонаучната проблематика още дълго търси своето място в страниците на „Ново време“. През 1897 и 1898 г. излизат извадки от руска брошура върху дарвинизма, преводни материали за геологическото обяснение на потопа, кратки съобщения за технически и научни открития в чужбина и др. Собствени, български статии и научни съобщения почти липсват и това е съвсем обяснимо, като се има предвид колко малко са по това време у нас подготвените специалисти. Едва в края на втората годишнина се появява научнопопулярната статия на Н. Василев „Новите съставни части на атмосферата“ (Ново време, 1898, кн. 12).

А от началото на година III започва и редовна рубрика на списанието, озаглавена „Научен преглед“. Тя се открива със статия „Хипотезата на (? — П. В.) жизнения етер“ от д-р Г. Станчов, в което между другото четем: „Научната хроника, която ще следва редовно във всички наши идущи книжки, има за цел да държи читателите в течението на откритията и изнамерванията, като и на всяки (така! — П. В.) нови хипотези и идеи в науката, от малко или много голяма важност.“ Самият д-р Станчов има само още една статия в следващата книжка. (Ако се съди по темите на двете му статии, по начина му на изложение и по титлата пред името, той по всяка вероятност е лекар.) А рубриката „Научен преглед“ продължава до кн. 7—8 на 1901 г., като отсъства в някои книжки (2, 4, 6) на същата годишнина. Общо рубриката трае непълни три години (1899—1901) и има научнопопулярен характер.

Може да се каже, че за поддържането на рубриката „Научен преглед“ в списание „Ново време“ Благоев е разчитал най-вече на помощта и сътрудничеството на Н. Василев. През тригодишното съществуване на рубриката той публикува в нея най-много статии и научни съобщения. Понякога тя се състои само от негови публикации. Най-интензивно е сътрудничеството на Н. Василев през 1899 г. (12 статии) и през 1900 г. (5 статии). А освен това през 1900 г. там се появяват и две статии от брат му, шест години по-млад, също физик по образование, по това време още студент — Георги Николов (1880—1976)⁸. Твърде показателно е също така, че рубриката „Научен преглед“ престава да излиза именно през есента на 1901 г., т. е. по времето, когато Н. Василев постъпва като преподавател във Военното училище. Очевидно той вече не е имал достатъчно свободно време, за да сътрудничи на списанието, тъй като е трябвало да готви лекции (издадени по-късно на литопечат), да се занимава със създаване и оборудване във Военното училище на кабинет по експериментална физика, да чете научна литература по преподаваните от него дисциплини, с една дума, да се отдаде изцяло на своята професия.

Като се има предвид дългият период на сътрудничеството му в „Ново време“, съвсем логично е да се допусне, че кореспонденцията между него и Благоев е била доста по-обширна, но очевидно е изгубена и в момента разполагаме само с двете писма, които и предлагаме на вниманието на читателите. Това са открити пощенски картички, адресирани и двете по един и същ начин: „Собин, Господин Никола Василев, Студент по физико-математиката във Висшето училище“. Давам ги на съвременен правопис, като запазвам особеностите на езика на Благоев.

Драгий Василев,

Получих писмото ти. Днес получих от един студент една статийка за Бунзена⁹, из „Мир Божий“¹⁰. Тя е малка, та ако можеш да ми пратиш по-обстоятелствено нещо, ще бъде по-добре.

⁶ Пак там, с. 82.

⁷ *Ново време*, г. III, кн. 1, януарий 1899, с. 102.

⁸ Става дума за статиите „Предсказание времето по облаците“ (кн. 6) и (Изкуствен дъжд“ (кн. 10) на г. IV (1900) на списанието, подписани съответно с инициалите „Н-в“ и „Г. Н-в“.

⁹ Роберт Вилхелм Бунзен (1811—1899) е виден немски химик, автор на много ценни експериментални изследвания. Заедно с Кирхоф положил основите на спектралния анализ. Открил рубидия и цезия. Създател на апарати и прибори, които носят неговото име.

¹⁰ *Мир Божий* е месечно литературно и научно-политическо списание, издавано в Петербург (1892—1906). Ползува се с голяма популярност сред руската демократична интелигенция. От позициите на дегалиния марксистъм води борба с народничеството. Негови сътрудници са М. И. Туган-Барановски, Ж. П. Б. Струве, Н. А. Бердяев, П. Н. Милоков, М. Горки, А. И. Куприн, И. А. Бунин, В. В. Вересаев и др. През април 1898 г. Ленин публикува в него рецензия за книгата на А. А. Богданов „Кратък курс по политическа наука“. След спирането му от цензурата излиза под името „Современный мир“.

в IX—X книга не ще може да се помести, но в XI—XII, които (така! — П. В.) пак двойна ще излезе, да, ще я поместя без друго¹¹.

Ако виждаш г. Рачева, полкани го да събере пари и прати, че голяма нужда се има!¹² Моля те, виж го и му кажи да побърза. Поздрави приятели[те]¹³.

Прими моите искрени благопожелания

Пловдив 1899 20/XI

твой Д. Благоев

1900 год. 26/IV

Драгий ми Василев,

Получих статията ти. Бездруго ще я поместя в тази, Априлската книжка¹⁴. Много ти благодаря за нея, както и за предидущите¹⁵. Колкото за пари, то ще моля да пратиш, щом събереш, понеже от тая страна, както знаеш, много страдание (така! — П. В.). Тази година в София малко абонати има сравнително с миналите години¹⁶. Не знам, коя е причината — дали индиферентността или безпаричието, но във всякой случай, малко са записани¹⁷. Във вестници (столични) прочетох, че студентите се събудили от летаргическия сън, дано бъде в сериоз. Прими поздравления ми

твой Д. Благоев

Заслужава да обърнем особено внимание на предпоследната фраза. Какво има предвид Благоев? Главното политическо събитие от началото на 1900 г., разтърсило цяла България, са избухналите в североизточната част на страната селски бунтове срещу въвеждането на десетъка, довели до кръвопролитни сблъсъци на населението с армията и полицията, обявяване на военно положение в някои околии и пр., и пр. Всички вестници от това време са пълни със съобщения за протестни митинги и демонстрации, публикуват отворени писма на гражданството и т. н. Не остават равнодушни и видни наши писатели, като П. Ю. Тодоров, П. К. Яворов, К. Христов. А пък, ако става дума за студентски размирици, те траят цяло десетилетие — от убийството на Алеко Константинов

¹¹ Н. Василев се отзовава на Благоевата молба и статията му за Бунзен е наистина „по-обстоятелствена“. Тя заема десет страници с дребен шрифт на списанието и е публикувана по повод смъртта на големия немски учен (11 август 1899). Вж.: *Ново време*, г. III, кн. 11—12, ноември и декември 1899, 1289—1298.

¹² Рачев, по всяка вероятност студент, е навярно някой от хората, на които Благоев разчита за набиране абонати на списанието. Още от самото си начало „Ново време“ изпитва значителни материални затруднения. Това е постоянна тема на голяма част от кореспонденцията на Благоев. Вж. например писмата му от 1897—1900 г. до К. Бозвелиев от Казанлък. (Д. Благоев. Съчинения. Т. 20. С., 1964, с. 84, 92, 95, 112, 123, 169, 179).

¹³ Трудно е, разбира се, да се каже с точност кои общи познати и приятели в София има предвид авторът на писмото. Би могло обаче да се предположи, че става дума за членове на социалистическата група на Благоев в Пловдив, които през 1899 г. са вече в София, или пък за разпространители в столицата на „Ново време“.

¹⁴ Става дума за статията „Слънчевото затъмнение на 15 май т. г.“, в която с помощта на астрономически изчисления се предсказва настъпването на пълно слънчево затъмнение през следващия месец. Вж.: *Ново време*, г. IV, кн. 4, април 1900, 453—459.

¹⁵ Благоев има предвид статиите на Н. Василев „Преобразование на Юлианския календар“, „Новия елемент Victorium“ и „Температурата на океаните“, публикувани в: *Ново време*, г. IV, кн. 3, март 1900, 326—329.

¹⁶ От последните две изречения на Благоев става ясно, че Н. Василев не само е сътрудник на „Ново време“, но набира и абонати на списанието в София (най-вероятно между своите състуденти във Висшето училище) и се занимава с тази дейност от доста време. Оттук още веднъж следва, че разменените между него и Д. Благоев писма са били много повече от пощенските картички, които публикуваме по-горе.

¹⁷ За да приключим с въпроса за материалните затруднения на Благоевото списание, трябва да добавим, че действащият по онова време в княжеството закон за безплатно пренасяне по пощата на „чисто научните и духовните списания“ не се е разпростирал върху сп. „Ново време“. За своите постъпки по този въпрос пред съответните власти Благоев споменава в писмата си до Г. Бакалов и К. Бозвелиев (Д. Благоев. Съчинения. Т. 20, с. 82, 83). Протестите му, изглежда, са останали без резултат.

(1897) до затварянето на Университета (1907), което е реакция на властта именно спрямо тези размирици и има за конкретен повод освиркването на княз Фердинанд. Благоев обаче изрично подчертава, че студентите най-сетне са се „събудили от летаргическия сън“ и дори свързва с това събуждане известни надежди. Налице е следователно някаква по-сериозна, по-организирана акция, за която той е научил от столичната преса.

Имаме всички основания да смятаме, че визираното от Д. Благоев събитие е станало на 23 или 24 април 1900 г. (едни вестници сочат първата, а други — втората дата) и се е изразило в протест на студентите от Висшето училище, приет на общо събрание. Органът на опозиционната тогава Народна (народняшка) партия под заглавие „Студенческо събрание“ излиза със следното съобщение: „Четем в „Български търговски вестник“: „Почти всичките студенти от всичките факултети на тукашното висше училище са имали вчера (23 апр.) събрание в хотел „Свобода“. След като били изслушани речите на няколко студенти, събраните решили да протестират против незаконните постъпки на сегашното правителство, без обаче да дадат на тоя протест някакъв партизански оттенък.“¹⁸

Няколко дена по-късно друг опозиционен вестник, органът на Демократическата партия, отива още по-далеч и публикува пълния текст на протеста, състоящ се от преамбюл, десет точки и заключения. Тъй като събитието, доколкото успях да установя, изобщо не е популярно в нашата историография, струва си да приведа един по-дълъг цитат: „Като взимаме пред вид всички досегашни изнасилвания на народните правдини в съвкупност с престъпните посегателства на днешното правителство, клонящи да погребат основния ни закон, **НИЕ ВИСОКО ПРОТЕСТИРАМЕ**: 1. Против унищожението основата на нашия обществен организъм — самоуправлението на общината. 2. Против неконституционното съставяне на кабинетите. 3. Против пълното незачитане на народния суверенитет. 4. Против прескачане границите, в които е поставена върховната господарствена власт от основния закон. 5. Против дескредитирането законодателната власт с постоянното изменение на законите и с изнасилването им, вършено от горе. 6. Против унищожението самостоятелността на съдебната власт с постоянни уволнения и местения на независимите съдии. 7. Против масовото гонение на народните учители. 8. Против най-съсипателният данък — десетъка, който предизвиква настоящите въстания, краят на които не може да се предвиди. 9. Против ограничението свободата на публичните събрания по заповед от короната. 10. Против обявяването във военно положение североизточната част на България.

В заключение, изпращаме най-горещи поздрави на смелите застъпници на народните правдини. Нека симпатизите, които целият български народ изявява към обявените във военно положение околии, да им послужат за морална подкрепа в неравната борба.“¹⁹

Както се вижда, протестът има конкретен, целенасочен и в известен смисъл програмен характер. Основният му патос е антмонархичен, в защита на Конституцията и изразява солидарност с разбунтуваните селяни. Публикувайки протеста, вестник „Пряпорец“, макар и опозиционен, намира за нужно в бележка на редакцията да окачестви събитието като „дързост“, „тежко обвинение в общи фрази“ и пр. Органът на Демократическата партия няма нищо против да изнася факти, изобличаващи политиката на радослависткия режим, но иска все пак да запази известна „мярка“, т. е. да остане на охранителните позиции. Няколко десетилетия по-късно на същите позиции застава и проф. Михаил Арнаудов в своята История на Университета. Нещо повече, макар и да се занимава твърде подробно със студентските въстания през периода 1897—1907 г., той дори и зб не обелва за споменатото по-горе събитие. В своето подробно хронологично разглеждане на студентските размирици, обхващащо цяла глава от неговия историографски труд, той старателно заобикаля годината 1900, при което естествено не става и дума за селските бунтове срещу десетъка²⁰.

Ето защо още по-силно впечатление прави бързата, почти светкавична реакция на Димитър Благоев. Казвам „светкавична“, защото в момента, когато пише своята картичка, той навярно е разполагал само с информация за протеста, а едва по-късно се е запознал със самия текст (вестник „Пряпорец“ го публикува чак след една седмица). На фона на разтърсваната от масово на-

¹⁸ Мир, г. VI, бр. 815, 25 април 1900, с. 2. Естествено не мога да твърдя, че Благоев е чел именно този вестник, но това е напълно възможно. Неговата картичка е датирана 26 април, а плодливското и пощенско клеймо е 27 април.

¹⁹ Пряпорец, г. II, бр. 100, 30 април 1900, с. 3.

²⁰ М. Арнаудов. История на Софийския университет Св. Климент Охридски през първото му полувековие. 1888—1938. С., 1939. Университетска библ. № 201, 209—228.

годуване и окървавена от въоръжени стълкновения страна, студентската акция е събитие явно второстепенно, и все пак Благоев не е пропуснал да го отбележи, да изрази отношение. Своята гражданска и политическа чувствителност Дядото проявява в лаконична форма, с едно наистина патриархалско великодушие и доза скептицизъм: „дано бъде в сериоз“.

А тук има и нещо друго. Репликата на Благоев прибавя един интересен нюанс в общото му отношение към проблема за студентската младеж, за нейните настроения, критицизъм и възможности за революционни действия. По това време Благоев проявява несъмнен интерес към този проблем. Достатъчно е да си спомним, че през същата година той публикува в списанието си отворено писмо до „Ново време“ от трима български студенти в Берлин (Стр. Дочков, В. Иванов и Ст. Михайлов) по повод селския бунт в Тръстеник²¹. А през следващата година сам пише две пространни статии. Първата е посветена на студентските демонстрации в Харков, Петербург и Москва, започнали на 19 февруари 1901 г. във връзка с кръглата годишнина от отменяне на крепостното право в Русия²². Втората разглежда писмения протест и митинг на софийските студенти по повод решението на аласта да се ознаменува 25-годишнината от Априлското въстание с полагане основите за паметник на руския цар Александър II. Според Благоев студентите протестират съвсем основателно, защото въстанието е „дело народно“, а поставянето на паметника е „частно дело на политиканствующата буржоазия“²³. Благоев не пропуска случая да пише дори за ученическата стачка в Пловдив²⁴.

Като имаме предвид всички тези факти, някак странно е, че за протестното студентско събрание в столичния хотел „Свобода“ през април 1900 г. Дядото не споменава нищо на страниците на своето списание, а там, както знаем, той не се бои да пише или да помества и по-страшни неща. (Нищо не откриваме по този повод и в запазената му днес кореспонденция.) Но ето че най-сетне разполагаме с документ, от който недвусмислено се вижда, че той не е останал равнодушен и към едно дребно наглед, но симптоматично обществено събитие, и благодарение на неговата кратка реплика ние можем днес да възстановим това събитие, да го изворим от праха на историята. Това, което по едни или други причини Благоев не е направил в печатна статия, той все пак е направил — макар и в частно писмо.

ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ В РУСКИЯ И СЪВЕТСКИЯ КУЛТУРЕН ЖИВОТ

ДИМИТРИНА МИХАЙЛОВА

Известно е¹, че през целия си живот Пенчо Славейков проявява нескрита симпатия и интерес към Русия, към проблемите на руския живот, литература и култура, към руския народ и поддържа връзки с редица руски общественици и слависти. Неоднократно той прави изказвания по обществено-културни въпроси на руската действителност, по редица явления и факти от руската лите-

²¹ *Ново време*, кн. 5, май 1900, 559—562.

²² *Ново време*, кн. 4, април 1901, 447—460.

²³ Пак там, кн. 6, юний 1901, 707.

²⁴ Пак там, кн. 6, юний 1900, 731—733.

¹ Вж.: Г. Бакалов. Пенчо Славейков в Москва. — В: Избрани произведения в четири тома. Т. 1. С., 1963, 192—198; В. Велчев. Пенчо Славейков и руската литература. — Известия на Института за българска литература при БАН, кн. 7, 341—366; Г. Веселинов. Неговата любов към Русия. — Народна култура, бр. 17 от 23 април 1966; И. Захариева. Связи Пенчо Славейкова с Русия, с руската литература и култура. — Год. на СУ „Климент Охридски“, Фак. по слав. филологии, 72, 1982, № 2, 79—132; С. Каролев. Жреци-воин. С., 1976, т. 1, 2; Г. Константинов. Пенчо Славейков и Русия. — В: Нашите учители, С., 1959, 95—102; Ст. Михайлова. Пенчо Славейков за руските писатели и руската литература. Бележки и замисли. Непубликувани материали. — Литературна мисъл, 1966, кн. 2, 41—48; Пенчо Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си. С., 1963, 3—241.

ратура. И малко е да се каже, че той не остава безучастен към темата за Русия — Пенчо Славейков проявява оценъчно отношение, в което неговите позиции са не само на българин, но и на творческа личност. В оценките си той винаги детерминира културно-прогресивна Русия от самодържавна Русия, подхожда към нейната култура като към главен елемент в общославянския духовен принос, насочва погледа си към нейните достижения тогава, когато у нас трябва да се направи широка крачка към европейските върхове.

Синтезиран израз на чувствата, мислите и отношението му става прочутата му „Реч, произнесена на протестационното събрание против славянския събор, свикано в Народния дом в София на 20 юни 1910 година“. В тази реч Пенчо Славейков е не само културтрегер и литератор, но и блестящ оратор с ярък полемичен талант, с убедителна пропагандаторска позиция и едновременно с това гъвкав и далновиден политик и великолепен психолог. Именно тук Славейков определя истинската същност на многовековните братски връзки между българи и руси, посочва машабите на техните измерения в съвременната епоха, предрича устойчивото в бъдещето им развитие: „Русия ни освободи политически. Това и децата знаят. Но Русия ни освободи и умът; ней преди всичко дължим и онай малка култура, която ние засега имаме и която е най-хубавия залог за културата на духът в нашия по-нататъшен живот и развитие.“² Забележителното в тези отношения, забележителното в освободителната мисия на Русия Славейков вижда не само в политическото освобождение, а преди всичко по посока осъзнаването на българина като човек и творец. Това му дава правото да определи в такава светлина и своето литературно дело: „Моите поетически чувства и интереси са закърмени най-напред от руските художници на словото. Онова, което аз изпървом съм възприемал от тях инстинктивно — *диренето на човека дори и в звер* — вече като възмогат, аз го влагам съзнателно за основа на своите творения.“³

Пенчо Славейков отчита, че българската култура трябва и ще заинтересува най-напред руското общество, че по силата на генетическото и духовното родство то ще иска да узнае най-напред за живота на еднородния си по-малък славянски брат. Славейков посочва, че от Русия ще дойде и първата подкрепа за литературния дух на млада България. Той не се излъгва и пример за това е съдбата на неговото творчество в културния живот на нашите освободители. Какво място заемат и как се оценява творчеството на Пенчо Славейков в специално-научните и популяризаторски трудове на руските и съветските наблюдатели и специалисти по българска култура, какво обратно въздействие върху нашата литература в определен период от развитието на руско-българските литературни взаимоотношения има тяхното мнение — в такъв аспект настоящото изследване предлага хронологично наблюдение над причините, пътищата и облика на материалите, които представят Славейков като носител на българската култура от първите му прониквания в Русия до присъствието му в съветския културен живот в наши дни.

Най-ранните преводи на Славейкови творби са на руски език и това свидетелства, че първите контакти на поета са с руския читател и литературовед. Годината 1888 става проверка за таланта на младия автор: издадена е първата му самостоятелна стихосбирка „Момини сълзи“. По същото време в Русия, като отделно издание на списание „Пантеон литературы“, излиза „Баян. Сборник произведений современных славянских поэтов и народной поэзии“ (СПб., 1888). Преводите и бележките за авторите и произведенията осъществява В. В. Уманов-Каплуновски. Той подчертава в предговора, че „сега повече от когато и да било у нас се чувства недостиг от преводи из славянската поезия, докато в същото време музата на славянските народи расте, развива се и с всяка изминала година ни дава все по-добри и по-съвършени образци от своето творчество“⁴. Двадесет и две годишният Славейков наред със Змай Йованович и П. Прерадовиц от сърбо-хърватската литература, наред с Вазов и Ботев представя българската литература със стихотворенията си „Страстно сердце, тревожно сердце...“ („Серце ми клето и немирно“) и „Нынче строгий век прогресса“ („Днеска век е на прогреса“). В кратката бележка, представяща П. Славейков, се отбелязва, че той е син на „мастит поет“, че е сред най-младите представители на българската поезия, че през същата тази година е издадена неговата първа книга със стихове „предимно с еротично съдържание“ (става дума за „Момини сълзи“), но че тук от него са преведени едно „елегично“ и едно „изобличително“ сти-

²Пенчо Славейков. Събрания съчинения в осем тома. Т. 5. С., 1959, с. 306.

³Пак там, с. 186.

⁴Баян. Сборник произведений современных славянских поэтов и народной поэзии. СПб., 1888, предисловие.

хотворение. Тези стихотворения остават и в следващите второ (1892) и трето (1904) поправено издание на сборника, който вече се нарича „Славянская муза“. По-късно в руски списания са преведени и публикувани още няколко Славейкови стихотворения, но тяхната поява представлява единично и изолирано явление. Едва през 1913 г. Константин С. Кузмински успява да осъществи издаването на книгата си „Болгарский сборник“ като брой 20 от библиотеката „Наука, искусство, литература“ в московското книгоиздателство „Звезда“ на Н. Орфенов. В този сборник съставителят включва издания през 1907 г. от него „Очерк развития новой болгарской литературы“, народни песни, стихотворения, повести и разкази на български автори преди и след Освобождението. В предговора си към частта „Стихотворная поэзия болгар“ Кузмински отбелязва, че „стихотворенията, поместени в отдела „Новейшая поэзия болгар“, показват, че българските поети вече са успели да се откажат от старите мотиви и са дали много оригинални както по форма, така и по съдържание произведения“⁵ и открива този отдел с шест стихотворения от П. Славейков. В дооктомврийския период Славейков е превеждан на руски език както от руси (В. В. Уманов-Каплуновски, В. Язвицки, Р. Ф. Брандт, С. Шайн, В. М. Голиков), така и от българи (И. Арнаудов, А. Арнаудов).

Руската културна общественост познава Пенчо Славейков не само по преводи, а е имала и преки впечатления от него. Писатели, литературни дейци, артисти, журналисти са виждали в негово лице талантлив представител на българската поезия, авторитетен познавач на славянските литератури и активен обществен деец. Такова е мнението на всички ония, които са имали възможност лично да контактуват със Славейков: В. Богучарски, В. Виктор, Н. С. Державин, П. А. Заболотски, К. С. Кузмински, Н. К. Станюкович-Лозинска, М. Попруженко, В. Язвицки, А. И. Яцимирски и др. За дългогодишните си дружески връзки със Славейков си спомня акад. Н. С. Державин⁶, а проф. М. Попруженко споделя: „С произведенията на Пенчо Славейков аз се запознах отдавна, още през 1896 година... В тях се разкриваше неговия своеобразен мироглед, осветен от любов към хората, на които той с цялата си убедителност се стремеше да докаже, че

...Пустиня е сърце без идеал.“⁷

Известията за духовния живот на младата българска държава не са от най-оскъдните на страниците на руските периодични издания особено през 10-те години на XX век. След падането на Стамболовото правителство управляващата руска власт активизира дейността си за България и в България, като използва за своите политически цели идеологическото съдействие на официалното славянофилство. Макар и ограничавани от самодържавните интереси, културните контакти между двете страни по силата на народно-историческите традиции запазват своя демократичен характер и насока. Славянският събор в София през 1910 г. остава като изолирано явление на компрометираните се в чужбина и в самата Русия външни апетити на руското правителство. През това време литературният живот в България е обект на внимание за проф. А. И. Яцимирски от Петербургския университет, за проф. М. Попруженко от Одеса и за проф. Р. Ф. Брандт от Московския университет. Кратки очерци за съвременната българска литература публикуват в списанията „Славянское объединение“ и „Русская мысль“ А. Погодин и Ф. Аристов, а проф. Р. Ф. Брандт отбелязва мястото на П. Славейков в новата българска литература както в кратката си реч, посветена на паметта на поета (1912 г.), така и в курса лекции, които чете пред руски слушатели и издава през 1914 г. В някакви крупни научни разработки обаче новата българска литература все още не е отразена. Поудобни се оказват материалите на специалните пратеници в България на историко-литературните и обществените списания и централните вестници. Василий Богучарски, Владимир Виктор и Константин Кузмински са първите последователни и настойчиви прапагандисти на Славейковото творчество в Русия. Какъв облик на българския поет Пенчо Славейков представят те на страниците на руските вестници и списания?

Владимир Виктор, кореспондент на вестник „Русские ведомости“, е бил в близки връзки с нашия поет. Седмица след смъртта му той изпраща от София своята статия „Пенчо Славейков“⁸, в която удивително сполучливо създава цялостния образ на Славейков. Личните, обществените и художествените качества на поета са дълбоко почувствувани от Виктор, от статията искри симпатия,

⁵К. Кузьминский. Болгарский сборник. М., 1913, с. 83.

⁶В. Злиднев. Славейков в Русия. Погледът в оценката на Н. С. Державин. — Литературен фронт, бр. 17 от 21 април 1966.

⁷М. Попруженко. На гроба на Пенчо Славейков. — Мир, бр. 6316 от 22 юни 1912.

⁸„Русские ведомости“, бр. 132 от 9 юни 1912.

умение на автора да проникне в душата на близкия човек, да се зарази от неговите мисли. Явно е, че между двамата е съществувала духовна близост. В. Викторов чувствава нюансите на всеки Славейков поглед, блясъка на неговите „горди“ очи, които съзнават своята задача, „всичко попиват“ и всичко запомнят. Личност, която „никога не се интересува от отвлечености“, поет, който и сред европейските си събратя се отличава с изключителността на своето образно мислене, Пенчо Славейков по думите на Викторов възпява и се бори за „нашето тук и нашето днес“. В разбирането си за живота и поезията този „рицар-кръстоносец на творчеството“ има една вяра и един идеал — вярата в борбата и в делото, които човек носи в самия себе си. Неколцина го обичат, малцина го разбират, и мнозина са причина за неговия „конфликт със своята страна“ — горчив плод на жестоката правдивост на думите му и на неговите всевиждащи очи и незабравящ ум. Славейков поразява своя познат с многостранността, широтата, образността и всеобщността на представите, в които вижда отечеството и народа си. По-нататък авторът на статията отбелязва, че даже и със смъртта си поетът продължава основния мотив на своя живот и творчество — да зове съвестта на живите. В. Викторов е и първият, който говори за необходимостта и значението да се преведе най-ценното от Славейков на руски език: „Не зная ще ли се запознае някога руският читател с поезията на Пенчо Славейкова, макар и в превод. Не се съмнявам, че опознаването с неговите „Епически песни“, „Кървава песен“ и „Острова на блажените“ би дало на руския читател такова ясно представление за България, каквото не би могло да се почерпи от всичко, което се пише у нас за тази страна. Но боя се, че българската поезия ще остане още дълго време извън интересите на нашите преводачи. И жално ми е, че творчеството на този велик поет още дълго време ще бъде известно само на онези малък кръг руски читатели, които случайно са се запознали с българския език“. По-нататък В. Викторов обяснява откъде за него като русин идва тази тревога. Тази последна част на статията е интересна с това, че В. Викторов е първият, който поставя и въпроса за отношението на Пенчо Славейков към Русия. „Правдата-истина и правдата-справедливост“ са според Викторов онези руски идеи, които влизат като най-здрав елемент в духовното възпитание на поета. И ако някой може да бъде наречен „глашатай на истинското русофилство“ в „тази русофилска страна“, то това трябва да бъде несъмнено П. Славейков. Руският кореспондент на няколко места подчертава, че Славейковите възгледи за силата и слабостта на Русия са израз на основата, върху която трябва да се гради дружбата между „прогресивна България и прогресивна Русия“. Със своята литературна и обществена дейност, оценява Викторов, поетът не само изказа отношението си към осебодителите, но и посочи на какво трябва да се строят братските чувства между двата народа.

Непосредствено след смъртта на Славейков се отзовава за него и легалният марксист, славянофилът В. Богучарски. В ежеседмичното списание „Запросы жизни“ той публикува своята статия „В памет на Пенчо Славейков“⁹. Богучарски се запознава с Пенчо Славейков в София през 1910 г. По това време Славейков е директор на Народната библиотека и ерудицията и активността му на този пост оценява и Богучарски. Руският историк е очарован от „изразителното лице“ и „привлекателните очи“ на поета, от неговите „обширни...познания“, които са били най-подходящи тук, в Народната библиотека, и същевременно открито посочва истинската стойност на оскърблението, което министър С. С. Бобчев нанася на П. Славейков. Гражданската позиция на Пенчо Славейков Богучарски, както Уманов-Каплуновски, Викторов и Кузмински, свързва с обществената дейност на бащата П. Р. Славейков. Руският историк чувствава, че резките и иронични отзиви на Славейков за „съвременния българин“ своеобразно подчертават неговата любов към народ и родина. Поетът се бори и твори за истинска културна България, в която ще бъдат уважавани гражданските права и честите на хората. Силно впечатление прави на Богучарски публичната сказка, която П. Славейков чете по случай смъртта на Лев Толстой. Накрая руският общественик уверено подчертава, че със своите произведения и живот българският поет си е направил „неръкотворен паметник“, към който „няма да зарасте народната пътека“ и по такъв начин сравнява значението му с това на Пушкин за руската литература.

Константин Кузмински, който нарича Славейков „светило на българската поезия“, става автор и съставител на две специални издания за българската литература: „Очерк развития новой болгарской литературы“ (М., 1907, 34 с.) и „Болгарский сборник“ (М., 1913, 255 с.). Всъщност „Очеркът“ е дублиран във втората му книга, защото тук той е включен като историко-теоретичен преглед на българската литература. Либералистът Кузмински в общи линии правилно за онова време

⁹ „Запросы жизни“, бр. 26 от 1 юли 1912; вж. също „Пряпорец“, бр. 155 от 15 юли 1912.

достигне Вазов, е най-вече в съществуването на почти цяла школа от Славейкови последователи. Сред тях най-напред личат имената на Яворов и Тодоров, които извеждат българската литература от „подготвителния период“ и я поставят наравно с европейската.

През 1912 г. по повод смъртта на поета К. Кузмински публикува в същия вестник възпоменателния отзив „Угасшее светило болгарской поэзии“, който с незначителни съкращения е преведен и отпечатан и в българския вестник „Прияпорец“ (броя от 12 юли). Кузмински, също както и В. Виктор, говори за конфликта на поета с неговия народ — разбиране, твърде несъвместимо с другите правилни наблюдения, но неизбежно като факт от умеренобуржоазния либерализъм на авторите. Руският кореспондент подчертава, че съдбата на художника е vyplътена в стиховете му и привежда за доказателство стихотворението на Славейков „Орися“. Мнението на автора е, че делото на Пенчо Славейков в българската литература може да бъде сравнено само с делото на Пушкин, защото и двамата внасят национално начало, сливат народна и лична поезия, с умение и вкус обогатяват литературния език с народни думи и изрази.

Много често у Кузмински се забелязват близости или влияния от мнението на самия поет или на д-р Кръстев, с когото руският журналист е бил в близки контакти и е познавал писаното от него за Славейков и българската литература. По този повод ще отбележим още един от пътищата за пропагандиране на Славейковото творчество в Русия — чрез материалите на българските дописници на руския периодичен печат. В това отношение може би повече от самия Кузмински е направил д-р Кръстев: достатъчно е да споменем далеч по-пространните му от тия на руския наблюдател литературни характеристики, които той прави на Пенчо Славейков в статисте си „Новая болгарская литература“, „Современная болгарская литература“ и „Болгарский поэт Пенчо Славейков“. Публикувани в списанията „Современник“, „Вестник Европы“ и във в. „Голос Москвы“, те предлагат на руския читател най-пълна картина на творческия облик на поета. Какво научава руската културна общественост за Славейков от Кръстевите материали?

В статията си „Болгарский поэт Пенчо Славейков“ д-р Кръстев подчертава, че жизнените условия и личните предпочитания и възможности са оня фундамент, на който Славейков строи уникалното идейно-естетическо своеобразие на своето творчество. Като основен мотив в творчеството на Славейков Кръстев посочва способността на поетовата душа да изстрада отчаянието и да се издигне до жизнерадост. Кръстев разказва за европейските литературни учители на Славейков, оценява много високо личните и художнически качества на поета и подчертава като особеност на ранната му лирика най-вече нейната „простота и спокойствие“. Удивителната пластика на природните картини според критика сродява достиженията на българския автор с някои от най-знаменитите европейски поетични образци. Но според Кръстев най-пълна характеристика на Славейков дават неговите епични произведения, разнообразни и дълбоки, изпълнени с душевни движения, борби и трагични конфликти. Най-съкровените духовни търсения и виждания на Славейков са намерили израз в тези поеми, които Кръстев нарича произведения с „общочовешки проблеми на духа“. Те илюстрират доколко талантът на Славейков е поставен на служба на човешкия дух и на неговото оптимистично светоразбиране даже в такова произведение като поемата „Симфония на безнадеждността“, където отчаянието и надеждата се сблъскват като равностойни сили. Чрез „Коледари“ Кръстев подробно илюстрира развитието на националния елемент в творчеството на Славейков, набляга върху връзките му с българската народна песен. На най-разгърнат анализ критикът подлага поемата „Кървава песен“, която сравнява с „Илиада“ и в която според него Славейков се е издигнал до „митологично отношение към живота и природата“. Еднакво силен и като лирик, и като епичен поет, Славейков на Кръстев може да бъде разбираем и близък за руския човек, ако последният го възприема и психологически, и естетически като личност, сродна на Пушкин. Тогава руският читател може да разбере „реформата на Славейков, която обхваща в еднаква степен съдържанието и формата на нашата поезия“.

Втората статия на Кръстев „Новая болгарская литература“ е публикувана в списание „Современник“ на Максим Горки¹³. Статията се състои от две части, които според Кръстев характеризират идейно-естетическия диапазон на българските писатели и поети от Възраждането (Паисий) до съвременността. Към първата група той отнася всички автори, които разработват художествени мо-

¹³К. Кръстев - Миролубов. Новая болгарская литература. — Современник, 1912, № 11, 266—282 и № 12, 308—330. (С малки изменения втората част на тази статия е публикувана и в сп. „Вестник Европы“, 1913, № 6, 151—159).

тиви, свързани в една или друга степен със „злобите на деня“. Това са както П. Р. Славейков, Д. Каравелов, Х. Ботев, така и писателите, които работят след Освобождението и до 90-те години — В. Друмев, Св. Миларов и някои от по-късните литературни дейци, на които според Кръстев поради „органически недостатък... на талант“ не се удава да внесат в българската литература философска дълбочина на идеите, развитост на психологическия подход и свършеност на композиционната обработка. Към тях Кръстев причислява и Ив. Вазов, Т. Г. Влайков и Ст. Михайловски. Независимо от положителната оценка, която критикът дава за Ботев, Влайков и отчасти Михайловски, Кръстев смята, че техният принос е в тясна зависимост от обществените явления и се изразява в „стремеж да изковат от своите поетически произведения оръжие, пригодено за борбите на времето“ или широко и типично да отразят живота. По такъв начин и тук Кръстев набелязва оазис периодизация на българската литература, която прави и в книгата си „Млади и стари“.

Централна фигура на новата българска литература за д-р Кръстев е Пенчо Славейков. Оттук втората част на статията е обзор на следосвобожденската ни литература и същевременно — групиране на писателите в зависимост от тяхната близост към основните мотиви в поезията на Славейков. Проблемите, образите и художествените средства в лириката на Яворов и К. Христов, в драмите на П. Тодоров и белетристиката на А. Страшимиров, А. Константинов, Г. П. Стаматов и Елин Пелин д-р Кръстев оценява като резултат от личностно-творчески качества, наложени и утвърдени от младия Славейков — способност за „въплъщаване на по-възвишен мироглед, изхождащ предимно от художествени подбуди“. Кръстев се опитва да проникне в творческия процес на всеки автор и най-вече на Славейков, в дълбочината на неговата душа, която се намира под въздействието на обществените и личния живот, но е съзвучна само на най-потайните вътрешни преживявания на поета. По такъв начин резултатите от идейните и естетическите завоевания на твореца Кръстев ограничава единствено до психологическите заложби на личността му. Оттук във връзка с тази статия на Кръстев се намират и оценките на Максим Горки.

Както е известно, в книжки 11 и 12 на списание „Современник“ от 1912 г. със знанието на Горки се отпечатват статиите на А. В. Луначарски „Антей“ (за националния въпрос), „Новая болгарская литература“ на д-р К. Кръстев и „Хроника заграничной жизни“ на самия Горки (посветена на националния въпрос, социализма и изкуството). К. Д. Муратова¹⁴ правилно показва, че особено значение се придава на Кръстевата статия. Във връзка с войната на Балканите тази статия трябва да привлече вниманието на руското общество към България, да открие в списанието неосъгласен отдел, посветен на културата на някои народи, и в последна сметка да даде възможност на Горки да излезе с оценка за индивидуалистичната литература, което той прави в книжка единадесета в забранената от цензурата негова статия „Издалека“. Като се обявява срещу твърденията на модернистите за създаване на изкуство, откъснато от живота и обществените борби, Горки доказва обречеността на противниковите аргументи чрез развитието на младата българска литература. Той посочва, че политическата свобода, социалните въпроси и насоките на литературното развитие са свързани помежду си и това не бива да се пренебрегва от писателите и критиците. Ето защо неговата позиция спрямо всякакви форми на индивидуалистична литература се разграничава от тази на българския критик д-р К. Кръстев. За пример той взема своето и на Кръстев отношение към творчеството на Пенчо Славейков. Кръстев утвърждава като задачи на художника онези стремежи, с които той търси да открие невидени в живота неща (без да се опира на миналия опит) и да усъвършенствува предимно формата на произведенията си. Горки отстоява мнението, че даже към народното творчество, легендите и митовите поетът трябва да се обръща не за да бяга от социалните теми и действителността, че отхвърлянето на този жесток живот е нужно и то може да има успех само когато се поучим от миналото, когато не само почувствуваме противоречията, но и премислим и защитим онова от тях, което носи нов живот. Горки добре познава творчеството на Славейков както от някои конкретни произведения, така и от това, което чете за нашия поет и българската литература в достигащите до него руски списания и чужда преса. Той дори има намерение „да преведе нещо от Славейков“ „за руския печат“¹⁵. Ето защо не може да се каже, че е приемливо становището на някои съвременни изследвачи, които смятат, че Горки отнася Славейков към творците, съзнаващи „индивидуалното (си) безсилие“ или пък не чувствава противоречията му. Едва ли Горки смята един

¹⁴К. Д. Муратова. М. Горький на Капри 1911—1913. Л., 1971, с. 43.

¹⁵М. Горький. Письма о литературе. М., 1957, с. 243.

поет, когото нарежда сред „високоталантливите хора“¹⁶, именува го „най-интересен писател на България“¹⁷ и по повод на чиято смърт не пропуска да изпрати телеграма и да изкаже съболезнованията си, за „безсилен“. От друга страна, ще пише ли той току-така в статията си, че в „Симфония на безнадеждността“ с „печална яснота“ се вижда „доколко дълбок е разколът между чувството и мисълта на съвременния художник“? Целият смисъл на статията говори, че руският писател възприема „Симфония на безнадеждността“ не като плод на отрицание, а преди всичко като резултат от противоречия, като техен единичен израз. В този аспект са и думите на Горки: „(П. Славейков — б. м., Д. М.)... може да напише с а м о (к. м., Д. М.) „Симфония на безнадеждността“. Според нас в статията на д-р Кръстев Горки усеща антиисторическото отношение към наследството на миналото, а в поезията на Славейков — кръстопътя пред узнатото добро и зло. Срещу тези форми на „неприемане на света“ писателят води борба през целия си живот — тази борба той включва и в програмата на „Современник“. Така че, макар и бегло спирайки се на творчеството на Пенчо Славейков, Максим Горки прозира неговата противоречива сложност и опонира срещу пристрастното тълкуване, което иска да наложи Кръстев, срещу неоправдания субективизъм на неговия критически поглед.

Значение за мястото на Славейков в културния живот на Русия от това време има и статията на Валери Язвицки, написана наскоро след смъртта на поета¹⁸. Славейков е обрисван като „ярка фигура“ в съвременната българска литература, „европейски образован, владеещ много европейски езици, в това число и руския“. Посоките на неговите изяви се определят като политико-етични („жизнена борба“), културно-обществени („борба с изостаналостта на публиката“) и литературно-езикови („борба с родния език“). Оригиналните и преводните творби на Славейков се оценяват като „епоха в българската литература“ и най-важното — само няколко дни след смъртта на поета в синтезиран вид тук се посочват приносните моменти на делото му, „най-характерните черти“ на творчеството му: „яснота на рисунъка“, „умело ползуване с народния език“, „свежест на образите“, „най-тънки преживявания на скърбящата душа“, „многогранност и радостно възприемане на живота“. Тази статия не само по своето съдържание, но и по своята поява играе обобщаваща роля в представянето на Славейковото творчество в Русия, защото след това започват години на войни, на революционни поврати и на обществено-политически различия между двете страни и въпросите на културното сътрудничество заглъхват.

През периода 1917—1944 г. Пенчо Славейков не е превеждан, нито е привличал вниманието на съветските литературоведи. Причините са както в обществено-политическите различия и ограничения между двете страни, така и в погрешното определяне на Славейков в СССР като „буржоазен поет“. Но през този период се наблюдава една интересна тенденция — с помощта на руския език да се преодолее обществено-политическото различие между двете страни, което ограничава културните контакти. Лишена официално от подкрепата на руския културен живот, българската литература търси най-напред помощта на руския език, за да бъде достъпна за европейския читател. В това отношение прогресивната културна общественост насърчава както опитите на българския преводач Крум Димитров¹⁹, така и начинанието на живущия в България русин А. Ф. Фьодоров²⁰. В сборниците, които те превеждат и издават, са поместени от Славейков съответно пет и деветнадесет стихотворения. В предговора към втория сборник Стилиян Чилингиров изчерпателно изяснява на какви надежди и задачи отговарят тези преводи: кои наши автори и с кои свои произведения са предпочитани от чужденците, доколко тези предпочитания съвпадат с българските, кои са нашите „национални бисери, които е престъпно да разменяме за някакви стъклъца от чужди народи“, какво трябва да бъде отношението ни към „оригиналната българска книга, толкова жестоко пренебрегвана досега“ у нас. За съжаление нямаме сведения дали тези сборници са проникнали в Съветска Русия и как са били посрещнати там.

¹⁶А. Григорьев. Горький и болгарская литература. — Доклады и сообщения, ЛГУ, вып. 3, 1951.

¹⁷Летопись жизни и творчества А. М. Горького, т. 2, с. 269.

¹⁸Студия. Еженедельный журнал искусства сцены, № 36—37, от 23 юни 1912.

¹⁹Болгарские поэты. С., 1921. 64 с.

²⁰Антология болгарской поэзии. С., 1924. 160 с.

От този период е и останалият незавършен и непубликуван опит на акад. Н. С. Державин — юбилейната му статия за 20-годишнината от смъртта на Славейков²¹, на която ще се спрем по-нататък. В излязлата през 1944 г. книга „Племенные и культурные связи болгарского и русского народов“ акад. Державин отделя няколко страници на Пенчо Славейков — „ненадминатия майстор на стихотворната форма“ в българската поезия. Оценката за Славейков е положителна и накратко са посочени факти, които са играли положителна роля в живота на поета. Интересът на Славейков към Тургенев и Короленко, признанията му за ролята на руската литература Державин смята много важни за определяне „моралния облик“ и „интимните преживявания“ на Славейков. Затова и руската литература е за Пенчо Славейков, както пише Державин, „основен и решаващ идеен източник за въздействие“.

Като безспорен факт от българската литература е посочено творчеството на Славейков в първото издание на „Большая советская энциклопедия“ (т. 6, 1930). Автор на обзорната статия „Българская литература“ и на статията за П. Славейков е споменатият вече К. Кузмински. И сега той потвърждава предишните си изказвания за Славейков: глава на българската литература от края на XIX и началото на XX век, художник с верен поглед за задачите на българската литература, познавач на народната поезия, широко образована личност, ръководител на младите творци от негово време.

Новите условия след 1944 г. разкриват нови възможности, правилно определени от проф. Д. Ф. Марков: „За нас проработи самата история — победоносното завършване на войната с фашизма, провъзгласяването на народна демокрация в България създаде надеждни предпоставки за укрепване на нашите традиционни славянски връзки, за съвместна планомерна работа по изучаване на българската култура.“²² Но тяхното практическо житейско узряване настъпва бавно, задържано от неизживените грешки на досегашната методология.

От гледна точка на културния обмен първостепенна роля играе представянето на автора, поднасянето на неговото творчество в преводи на съответния език. „Съществува пряка връзка между развитието на литературоведската мисъл за Славейков и това, как се изучава и издава поетът в България и извън нея. Все по-дълбокото и многостранно осветляване на неговото творчество се съпътства и от все по-растящата му популярност.“²³ Но до края на 40-те години от П. Славейков в СССР е преведено само едно стихотворение.

В сборника „Балканские страны“ (Москва, 1946) в статията на С. Б. Бернщайн творчеството на Славейков все още се поставя под знаменател, който подчертава само слабостите на кръга „Мисъл“. В голямото си изследване „Иван Вазов“ (1948) акад. Н. С. Державин само споменава за конфликтите между Вазов и Кръстев — Славейков по повод сборника „Утро в Банки“, но анализ на тази „литературна война“ не се прави. В книгата си „Иван Вазов“ (1950) А. Собкович също засяга този спор, като уточнява, че в основата му лежат разбиранятия на двете страни за националния характер на поезията, за нейната тясна връзка с народния живот.

През 50-те години положението видимо се променя. В статиите на Т. Павлов и Г. Цанев след 1952 г. се издигат първите призови за марксистко отношение към литературното наследство на поета. По същото време в науката се е утвърдило ново поколение съветски българисти: А. Григориев, Л. С. Ерихонов, А. С. Собкович, Д. Ф. Марков, В. И. Злиднев. За по-малко от едно десетилетие се появяват три авторитетни издания на сборници, в които е поместен значителен брой от произведенията на Славейков в руски превод. Запознаването на съветските читатели със Славейковата поезия започва от сборника „Болгарские поэты“ (М., 1952), в който са поместени шест стихотворения, поемата „Ралица“ и откъси из „Коледари“ и „Кървава песен“. Само четири години по-късно е издадена „Антология болгарской поэзии“, в която са преведени същите поеми, но броят на стихотворенията е удвоен. Творчеството на Славейков през този период достойно представя не само българския духовен живот, но и общославянския и негови произведения са включени в един друг

²¹ Вж.: В. Злиднев. Славейков в Русия. Поетът в оценката...

²² Д. Ф. Марков. Долг ученого, долг гражданина. — Вопросы литературы, 1971, кн. 2, с. 136.

²³ Д. Марков. Произведенията на Пенчо Славейков в Съветския съюз. — Септември, 1966, кн. 7, с. 254.

сборник — „Позия западных и южных славян“ (Л., 1955). В предисловията към тези сборници името на Пенчо Славейков се свързва с влиянието на немската идеалистическа естетика, но и с творчеството на Пушкин, Тургенев и Толстой, с наличието на противоречия, но и със завоюванията на реалистичния художествен метод.

През 60-те години в Съветския съюз вече е осъществено и отделно издание на Пенчо Славейков — сборникът стихотворения и поеми „Сон о счастье“. Излязъл в Москва през 1962 г., той включва най-хубавото от поетичното наследство на твореца, а към него е включена и специална статия за Славейков. Тя е написана от Д. Ф. Марков, изяснява задачите на изданието и се спира на главните моменти от житейската и творческа биография на поета. Славейков е определен като „един от най-големите български поети от края на XIX и началото на XX век“, автор със сложен и противоречив път. Като опорни моменти в житейския опит на Славейков се посочват впечатленията му от Освободителната война и от политическите борби на баща му, характера на учението и самообразованието на поета, издаването на първата стихотворна сбирка през 1888 г., преводите от руски език, активната му културна и гражданска дейност. Основните поетически произведения на Славейков, които са представени и преведени, са подбрани из „Сън за шастие“, „Епически песни“ и „На острова на блажените“. Тяхната идейност свидетелства, че Славейков „в много отношения е свързан с демократичната литература на епохата“. Отделено е внимание на иносказанието като характерен похват в гражданската лирика на поета, високо се оценяват нравствено-философските му поеми, както и ролята на темата за национално-освободителната борба на народа в „Кървава песен“. Подчертава се, че за лириката на Славейков е характерно жанровото многообразие, че народната песен дава отражение върху нейните най-добри образи. През това десетилетие в превъзходни преводи на руски език излизат двете поеми на Славейков — „Cis moll.“ и „Микел Анджело“ в превод на Анна Ахматова²⁴. 1960 г. поставя началото на преводите на произведенията на П. Славейков на езиците на народите на СССР: през същата година Славейков е издаден на чувашки език, а през 1963 г. — на молдавски език. През това десетилетие се възобновява и опитът от 20-те години — български издания на руски език, в които се включват и Славейкови произведения²⁵. Целият този период от представянето на Славейков в СССР свидетелства, че там в негово лице вече се вижда класик на българската литература.

През 70-те години ролята на произведенията на П. Славейков в културния живот на съветския народ качествено се обновява с две нови явления: 1) автори на предговорите към съветските издания са видни български специалисти-литературоведи (П. Данчев, Е. Каранфилов, С. Каролов)²⁶, които в България са сред най-известните Славейкови изследвачи и 2) произведения на Славейков се включват вече не само в общи сборници и антологии, а и в книги, които илюстрират определени хронологични, идейно-естетически и художествени периоди от развитието на българската литература (например „Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Димчо Дебелянов. Избранне“, М., 1979) — момент, който свидетелства, че Славейков трайно се е наложил в съзнанието на съветския читател като автор на оригинален творчески натюрел.

За това, колко много са станали през 80-те години почитателите на Славейков в съветската страна и колко внимателно е отношението към него там, свидетелства включването на неговите творби в последното редовно издание — двуезичния сборник „Болгарская поэзия. XX век“ (М., 1982). Определено като многостранно и противоречиво, в предговора на тази книга литературното наследство на Славейков изцяло е оценено положително. Според автора на предговора В. Гавричев влиянието на немската идеалистическа естетика се чувства само в критическите статии на Славейков, докато поезията му е в духа на реалистичните народни традиции. Аксиологичното в Славейковото творчество е видно и във философския елемент, и в преводческата му дейност.

Над всички посочени преводи на Славейков са работили видни съветски поети и преводачи: П. Антоколски, А. Арга, В. Арсениев, Н. Асеев, А. Ахматова, М. Ваксмахер, А. Гатов, П. Железнов, М. Зенкевич, В. Корчагин, В. Луговской, М. Павлова, М. Петрових, Н. Смирнова, и др. На чувашки и украински език преводите също са дело на известни поети: А. Малов, Дм. Билоус, Д. Павлишко.

²⁴Голоса поэтов. Стихи зарубежных поэтов в переводе Анны Ахматовой. М., 1965, 67—75

²⁵Български поети IX—XX век. Антология. С., 1968; Болгарские поэты. С., 1969.

²⁶Болгарская поэзия в 2 т. М., 1970; Антология болгарской поэзии в двух томах. Київ, 1974; Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Димчо Дебелянов. Избранное. М., 1979.

Основният стремеж на преводачите е да се запази поетическата сила и своеобразието на Славейковия стих, адекватно да се доведе до читателя със средствата на руския език нейната образност.

В литературно-теоретичен аспект след 50-те години за П. Славейков са направени значителен брой изследвания. С най-значителен принос сред съвременните съветски учени, имащи дял в методологичното обновление на представянето на Славейков в СССР, е Д. Ф. Марков. Неговите трудове до голяма степен могат да служат като образец за пътя, който изминава съветската литературно-теоретическа мисъл в отношението си към Славейков. Основните му работи са посветени на българската литература и по това, какви перспективи са набелязани посредством монографиите и статиите на съветските автори за такива крупни писатели, като П. Славейков, П. Яворов, Х. Смирненски, Гео Милев, ученият споделя: „... Ние преминавахме постепенно към фронтално изучаване на българската литература, неизменно имайки предвид „свързадачата“: да се приблизим до разбиране за общите закономерности на литературата на социалистическия реализъм.“²⁷ Оттук става ясно, че в съветските изследвания проблемите на Славейковите произведения нямат самоцелен характер, а се включват като част от историческата верига на литературния процес. Затова много често факти, допълнения или нови осветлявания на Славейковото творчество намираме не само в преките изследвания, но и във всичко онова, което засяга съвременниците, последователите, а понякога и предшествениците на поета.

Към средата на 50-те години едновременният у нас и в СССР процес на творчески подход към литературното наследство на Славейков разкрива противоречивата същност на поетовите художествени изяви. Буквално в няколко реда, които отделя на Славейков в очерка си „Болгарская литература в период с 1878 по 1917 гг.“ в книгата „Курс лекций по истории зарубежных литератур XX века“ (изд. МГУ, М., 1956, т. I), проф. Марков споменава за връзките на художника със списание „Мисъл“, но същевременно и за отсъствието на „чиста“ линия на развитие, за наличието на „реакционни“ и „демократически тенденции“, за близост до народния живот и творчество, до прогресивните традиции на руската литература, а поемата „Кървава песен“ оценява като „значително епическо произведение“. Крчка напред да се вникне по-дълбоко в своеобразието на естетическите възгледи и художествената практика на Славейков представляват обзорът и монографичната статия за поета в първото специализирано научно-теоретическо издание на съветските българисти „Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков“ (АН СССР, М., 1959). Главното наблюдение — станалото вече класическо определение на качествената новост на българската литература от 90-те години — се доказва с новите идеологически ориентации на управляващата тогава в България държавна върхушка, с особеностите на неизвестните дотогава за българската интелигенция духовни запознанства, със спецификата на критико-реалистичното художествено изобразяване, с дейността на големи, но сложни творци като Славейков, Яворов. Проследявайки творческия път на Пенчо Славейков в едноименната си статия, Д. Марков взема предвид и развитието на обществените отношения, ориентациите на поета към едни или други традиции. „Забележителен поет-реалист“, майстор на българския стих, събирател и тънък ценител на народното творчество, литературен критик и публицист, Славейков според проф. Марков е художник с противоречив мироглед, но в основите на неговото творчество лежат реализъм и хуманизъм. Съветският учен умело съчетава в разкриването на художественото своеобразие с идейния анализ, като подчертава, че „дейността на Славейков трябва да се оценява от гледна точка на общодемократическата борба на епохата“²⁸. Акцентът на изследователя се поставя върху произведенията със социални, патриотични и фолклорни мотиви. Основното настроение на пейзажната и любовната лирика е определено като „съзерцателност и размисленост“. Като възпълнение на „патриархално-романтичния идеал“ на поета са оценени моралните качества на героите от битовите поеми „Бойко“ и „Ралица“, но извън обсега на изследвача остават нравствено-философските творби на Славейков.

Новото вглъбяване в Славейковата поезия, обновения подход към нейната специфика проф. Д. Ф. Марков систематизира в статията си „О характере противоречий в творчестве Пенчо Славейкова“²⁹. Тази статия влиза с незначителни изменения в изданията през 1959 г. труд на Мар-

²⁷ Д. Ф. Марков. Долг ученого..., с. 138.

²⁸ Д. Ф. Марков. Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков. АН СССР, М., 1959, с. 198.

²⁹ Д. Ф. Марков. О характере противоречий в творчестве Пенчо Славейкова. — Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. М., 1955, вып. 16.

ков „Болгарская поэзия первой четверти XX века“. Краткият общ поглед върху работите на българските и съветските критици посочва, че за правилната постановка и разрешаване същността на Славейковите противоречия са от значение преди всичко отговорите, които даваме на въпросите за историческото своеобразие на обществения живот в страната и за връзките на поета с този живот. Още тук Марков прави уговорката, че в обсега на тези отговори се включва и публицистическият актив на поета, като и в двата случая се предпазваме от апологетично отношение или пълно отрицание. Така се уточняват линиите, по които се движи разработката: същност и причини за противоречията, особености и характер на демократизма, място на поета в българската литература. Споделимо анализирайки обществената обстановка, авторът на статията успява да нарисува ясна картина на общодемократическата борба в България, на причините за отсъствието на рязко изразени различия в тенденциите на литературния живот. Славейков не пренебрегва протеста против тиранията и подчертаването на идеята за активна борба и социалната почва на неговия реализъм е исторически прогресивна, макар че в основата ѝ лежат морално-етичните въпроси. Като недостатъчно изяснени и проследени само по линията на социалните теми остават близостите и връзките на поета с естетическите достижения на съвременниците и предшествениците му. В статията е значително разработено и обогатено отношението на Славейков към руската литература. Завоевание представлява и формулирането на двете основни направления, по които поетът следва художествените постижения на големите руски писатели: хуманизма и метода за изобразяване душевните движения на човека. Връзките на Славейков със западната литература са проследени по-едностранчиво — посочени са само опези, които са имали отрицателно въздействие върху него. Това придава непълнота при тълкуване на някои от философските поеми на твореца; спорни се оказват определенията на основните идеи на тези поеми. Като „крайно ограничена“ е изтъквана и сферата на личните преживявания на поета; на „Кървава песен“ се гледа с по-голяма доза критицизъм. Патриотичната тематика на Славейковото творчество се показва върху широк фон творби и с желание да се проникне в същността на поетическото интерпретиране. Когато се спира на фолклорните мотиви у Славейков, проф. Марков основателно набляга на психологическото майсторство, посредством което авторът създава моралния облик на своите герои, техните най-интимни преживявания. Демократизъм, реализъм, народно-поетическа основа, сюжетност, жанрово многообразие — тези са според проф. Д. Ф. Марков качества, с които Славейковото творчество заема видно място в българската литература от края на XIX и началото на XX век и запазва своето значение и за нашата съвременност.

Завършената към средата на 1958 г. книга „Болгарская поэзия первой четверти XX века“ е издадена в Съветския съюз през 1959 г., а у нас — през 1961 г. В нея очеркът за Пенчо Славейков следва основните линии на сложната и противоречива дейност на поета. Архивните материали, използвани от Марков, уясняват спорността на някои моменти; повече наблюдения са направени както над западноевропейските реалисти-учители на Славейков, така и над отношението му към руската революционно-демократична естетическа мисъл, над близостта му към съвременните нему български литературни творци, над измененията в оценките му за неговите предшественици. Посочва се, че художникът Славейков се е противопоставял на буржоазния човеконавистически морал със своеобразна активност и оттук по-задълбочено е изследвана философската му лирика. Авторът показва как поетът развива психологическите възможности на българския реализъм и защо „талантът на лирика Славейков се е проявил главно в нравствено-етичната сфера“³⁰.

В двете свои статии „Социалистическото учение и литературата на българския критически реализъм от края на XIX и началото на XX век“ (сп. „Литературна мисъл“, 1958, кн. 2) и „Реализмът и романтизмът в българската литература от края на XIX и началото на XX век“ (сп. „Литературна мисъл“, 1960, кн. 5) проф. Марков засяга някои страни от творчеството на П. Славейков дотолкова, доколкото въпросът се свежда главно към съотношението между реализма и романтизма в нашата литература от края на миналия и първите години на новия век. Идентичното мнение на някои негови съветски колеги не среща пълна подкрепа от страна на българската научна мисъл и на тая основа се порождат спор (вж. статията на Т. Павлов „К вопросу о реализме и романтизме“ в книгата „Творческий метод“, М., 1960), чийто рационални плодове се изразиха в опити за задълбочено проучване философските основи на естетиката на Славейков. Активното участие на съветските учени в решаването на спорни въпроси от историята на българската литература

³⁰ Д. Ф. Марков. Българската поезия през първата четвърт на XX век. С., 1961, с. 102.

тура е линията, по която техните трудове си взаимодействуват твърде резултатно с достиженията на цялата съвременна литературна наука.

През 1970 г. излиза книгата на Д. Ф. Марков „Генезис социалистическия реализъм. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур“. В нея на широк доказателствен фон авторът творчески продължава методологията и целевата насоченост на Горки от статията му „Издалека“: върху материал от българската литература, но сега в положителна светлина, се отговаря на съвременен литературен проблем, какъвто е изследването на актуалния художествен метод — социалистическия реализъм. В този смисъл в пета глава е отделено място на противоречията в Славейковото творчество.

Със свой принос в разработването на въпросите около творчеството на поета са и литературоведите В. И. Злиднєв („Из историята на руско-българските научни връзки“, сп. „Литературна мисъл“, 1960, кн. 2; „Славейков в Русия. Поетът в оценката на Н. С. Державин“, в. „Литературен фронт“, брой 17 от 21 април 1966 г.) и В. Д. Андреев („Пенчо Славейков и Россия“. — В кн.: „Взаимосвязи славянских литератур“, Л., 1966). Интересна е „историята на зараждане на една концепция“, ако би могло така да наречем оня частен проблем, който е предмет на изследване на В. И. Злиднєв във втората му статия. Желанието на акад. Державин да „препрочете“ отново Славейков, посочва авторът, е било плод на житейската съдба и гражданския дълг на учения. Но в опита на акад. Державин днес ценност представляват повече страниците, посветени на личните му спомени за поета, в които той го описва с топлина и разбиране. Студията на В. Д. Андреев е опит да се систематизират и обобщат някои наблюдения над идеологическите, естетическите и литературните позиции на поета. Авторът подчертава, че противоречията на поета, резултат от усвояване на немската идеалистическа философия и естетика, и участието му в общодемократичната борба налагат своя отпечатък и върху интереса на Славейков към Русия. Традиционната семейна любов към освободителите, първите срещи с руския език и литература, личната съдба, учението в Германия налагат отпечатък върху преводаческите ориентации на поета, върху политическите му оценки, върху личните му контакти и предпочитания. Особено широко изследват се спира върху впечатленията на Славейков от Русия, върху възможностите му да определи вярно обществения живот там, върху личните му познания с културни дейци и възгледи му за руското изобразително и театрално изкуство.

Творчеството на Пенчо Славейков се изучава във висшите учебни заведения на Съветския съюз. Затова то в по-кратка или в по-разширена форма е анализирано в съответните учебни пособия²¹. Като цяло Славейков е отнесен към периода на „модернизма и неговата еволюция в българската литература“. Като самостоятелни моменти в изучаването му са обособени литературноестетическите възгледи на Славейков, литературното му творчество — гражданска и философска лирика, изображението на националноосвободителната борба, обработката на народни песни.

В съветските справочно-енциклопедически издания („Большая советская энциклопедия“ и „Краткая литературная энциклопедия“) след 1944 г. към творчеството на Славейков се запазва същата линия на отрицание до 50-те години, а след това — на постепенно вникване в особеностите и спецификата на произведенията му.

Творчеството на Пенчо Славейков в културния живот на нашите освободители има своя линия на развитие, която е част от цялостния облик на духовните ни взаимоотношения. И макар че за организиран културен обмен между България и Русия до 1917 г. не може да се говори, Славейков отчасти е прежеждан. Обаче контактите на поета с руската културна общественост в повечето случаи не могат да се развият до международно литературно сътрудничество, а остават в сферата на личното общуване и стесняват професионално-проучателското дело на заинтересованите руски дейци. Още тогава руските журналисти правилно посочват, че Славейков е един от най-талантливите и значими поети в българската литература и че идейно-художествената ценност на творчеството му надхвърля националните рамки, но тези постановки имат информативен характер, не са подкрепени от една по-пълна картина нито на произведенията му, нито на проучванията на литературния специалист. Като цяло в дореволюционна Русия прогресивните оценки за Славейков са в унисон с онова, което в България се пише за него от хората около „Мисъл“. Има обаче една съществена разлика и в интерес на истината е да подчертаем, че от първото представяне на Славейков пред руския читател до края на този период не се проявява тенденция към конфронтация

²¹ Д. М. Файнслеринг. Болгарская поэзия за 50 лет (1918—1968). Калинин, 1974; В. Д. Андреев. История болгарской литературы. М., 1978.

нето му с Вазов. Тъкмо обратното — техните произведения служат като образец за присместване и традиция във възможването от национални към общочовешки висоти на една млада славянска литература.

Още по времето на Славейков някои от материалите на руските дописници за него са публикувани едновременно в руски и наши вестници и списания. По такъв начин българската културна общественост се запознава с това, какво мислят и пишат за Славейков в чужбина, как го оценяват, а чрез него — и нашата литература. Тази линия се запазва и при новите условия на живот, но с повишаване културните възможности на народа (изучаването на руски език) тя получава съвременен израз — някои от трудовете на съветските специалисти се превеждат, а други се получават и ползват в оригинал у нас. Това дава възможност за обратно въздействие на достиженията на съветската литературна наука върху българските проучвания, за спорове и естествено за нови научни успехи. От друга страна, запознаването най-напред на руското, а по-късно и на съветското общество с произведенията на Славейков често се осъществява чрез разработките на най-известните в миналото и днес български литературни критици (д-р Кръстев, П. Данчев, Е. Каранфилов, С. Каролев). В СССР към произведенията на П. Славейков също се насочват най-големите специалисти българисти и слависти. Съветската литературоведска мисъл поставя изучаването на Славейковото художествено наследство на висотата на значително явление не само за българската, но и за европейската литература. Основните аспекти на съветските изследвания включват връзките на Пеню Славейков с руската и европейската литература, проблемите на мирогледа и противоречията му, и мястото, което заема в българската литература, на новаторството и отношението му към художествените течения на XX век, на приноса му в световната литература. Представянето чрез преводи и научни изследвания произведенията на П. Славейков в културния живот на нашите освободители — руските и съветски хора — илюстрира как творчеството на този класик на българската литература става необходим елемент в развитието на съвместните ни литературни взаимоотношения. Пеню Славейков навлезе в духовния живот на нашите освободители, за да им свидетелства както за поетическите чувства и интереси на човека у българина, така и за паметта му към дарителите на оная свобода на духа, която е най-хубавият залог за по-нататъшния ни живот и развитие.

РУСКИЯТ ПРЕВОД НА ПОЕМАТА „СЕПТЕМВРИ“ ПРЕЗ ОЧИТЕ НА БЪЛГАРИНА

ИВАНКА ВАСЕВА

С поемата „Септември“, както казва Хр. Радевски, свободният стих и говоримият език властно навлизат в българската поезия. Тази забележителна творба на смелия певец на народните борби и новатор в литературата е преведена на много езици; на гръцки има пет превода, на немски, френски, английски, сръбскохърватски, чешки — по два. На руски откъси от нея се появяват още през 1931 г. в кн. 6 на сп. „Октябрь“ в превод на П. Антоколски и в 1932 г. — в антологията „Български поети“ и в сб. „Раскаты (Октябрь в мировой литературе)“ в превод на А. Гатов.

Първият пълен превод на поемата, направен от Муза Павлова, излиза през 1950 г. в сборника „Поезия борьбы и победы“ (Издательство иностранной литературы), следващите му издания — 1952 г. в „Българские поэты“, ГИХЛ, в 1956 г. в „Антология болгарской поэзии“, ГИХЛ, 1970 г. в двутомната антология „Болгарская поэзия“ и в 1980 — в „Поезия Великой отечественной войны и антифашистского сопротивления“, ГИХЛ.

Обстоятелството, че повече от тридесет години този превод беше единствен, отчасти го атира: наистина той дава доста добра представа за това изключително произведение, пресъздава жапуровото му своеобразие и новаторския му характер, сложната плетеница от лични впечатления и обобщени лирични преживявания, паралелното изграждане на събирателния образ на въстаналия народ

и конкретни образи, множество емоционални контрасти: възторг и отчаяние, гняв и ликуване, уни-
ние и надежда. В него има редица сполучливи решения, силни и вълнуващи сцени, общовзето, добре
са отразени драматизмът, трагичността и оптимизмът на творбата. Срв. например с. 162, 163/2 ч.1/:

Нощта се разсипа във блясъци
по върховете.

Слънчогледите
погледнаха слънцето!

Зората от сын се
пробуди
сред гръм на картечници:
от далечните
склонове

— удар след удар —
заллющяха

луди
куршуми — олово.

Или с. 174—175 (9 ч.):

Ужас без слава
замръзна на всяко лице —
очи без страдание.

„Всеки
да си спасява
живота!“

По всички пътеки
ето спуснат се рота след рота
— пехота
кавалерия
артилерия.
Бият атака
барабаните.
Паника (...)

Ночь рассыпалась блеском
по вершинам.

Повернулись
подсолнухи к солнцу!

Заря
пробудилась
от пулеметного треска.

С дальних
склонов

удар
за ударом —

засвистел
сумасшедший
свинц.

Ужас без славы
застыл на каждом лице —
глаза без страданья.

„Пусть каждый
спасается
сам!“

По узким тропинкам
спускается
рота за ротой —
пехота
кавалерия
артиллерия...
Барабаны
в атаку зовут.
Паника...

Наред с това обаче трябва да признаем, че към превода на т а к о в а произведение, в основата
на което лежи героично събитие или легендарен герой, ние сме много, дори прекалено възискателни.
За дадения народ самото събитие значи много, а поетичната форма кондензира и още повече под-
чертава ореола, усилва многобройните асоциативни връзки и представи. Поемата „Септември“ съ-
бужда у нас толкова много емоционални реакции, толкова говори на сърцето и въображението, че
ние не можем да бъдем обективни към чуждозеичния ѝ облик. От друга страна, личното отношение
ни пречи да преценим как ще се възприеме тя от чужденци и какъв аналог може да се намери, за
да се доближи максимално по ефективност до оригинала. И най-после — и най-хубавият превод на
чужд език, дори ако той е пресъздал всички художествени достойнства на първообраза, не може
да претендира в този случай за прагматична еквивалентност, защото за чужденца съби-
тията и образите, залеждали в основата му, са „чужди“, а следователно и отношението към тях
е друго.

Знаем, че при всеки превод, особено при превода на поезия, нещо се губи, нещо остава не-
изразено или е малко променено. Ще се опитаме да разберем неизбежни ли са загубите в превода
на Муза Павлова.

гора, името на поп Андрей вълнуват всички, дори и без поетичната форма, защото за нас те имат символично значение. На чужденците те почти нищо не говорят. Дори ако преводът има коментар под линия или обяснителни бележки в края, въздействието няма да е същото. Разликата във фонетичните знания, т. е. предварителните знания и асоциациите, извикани от тях у българския читател и читателя чужденец, е първата пречка за прагматична еквивалентност на оригинала и превода. Тези загуби са неизбежни, те засягат всеки превод на чужд език.

2. За да изобрази с минимални средства галерията от образи, драматични сцени и сблъсъци, Гео Милев избира редки, експресивни народни думи, много от които нямат стилистично съответствие в руския език. Например „площади“ не е равностойно на „мегдани“ (11), „хрянса“ е много по-изразително от „загремел и ударил“ (11), „хълми / потъмняха, обнизани с хора“ говори повече на читателя от „усыпанные густо людьми“ (8); „плъгнаха / черни редици: / редовни платени войници“ е много по-внушително и образно от „поползло регулярное войско“ (8): липсват „черните редици“, липсва и представата за подсилена с наемници войска. Не са адекватни по художествено въздействие и „разлютена милиция“ и „отряды оголтелой от злобы полиции“ (8); „халата / спря най-подир“ и „небеса / померкли / во мгле“ (11).

3. Въпреки че основа на поемата е говоримият език, тук-там поетът вмъква старинни думи и форми, например „Там цъфти Ханаан / от Правдата обетован, / *нами*“ или „С нами боги!“ Тези стари падежни форми, много редки дори в поезията, придават тържественост на описанието. В руския език те са живи, стилистично неутрални форми и не могат да изпълняват експресивни функции.

Пак с естетическа цел е използван в началото на 12 ч. цитат — стих от „Илиадата“: „Музо, възпей оня пагубен гняв на Ахила...“ В подтекста се прави аналогия между подвизите на античните герои и тези на въстаниците. Преводът „Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, / Пелеева сына...“ не се възприема като цитат и следователно, отпада внушението.

4. Епическият размах на борбата, устрема на масите поетът изобразява с различни средства, между които е и експресивният синтаксис — изброяването, натрупването на много, тематично свързани и подчертани от римата еднородни части, между които няма запетая. При това, за да създаде събирателния образ на народа, отначало поетът изброява откъде идват въстаналите: „из тъмни долини / ... / из дебри пустинни / из гладни поля / из кални паланки / села / градове / дворове / ... / през глухи усон / през есенни жълти гори / през камънаци / ... / трънаци / блата...“ (общо 41 еднородни обстоятелствени пояснения); после — как изглеждат те, какви са (16 еднородни определения): „изпокъсани, / кални / гладни / навъсени / измършавели от труд / загубели от жегата и студ / уродливи / сакати / космати / черни / боси / изподрани / прости / диви / гневни / бесни“; след това — как са „въоръжени“: „с пръти / с копрала / с търнокопи / с вили / с брадви / с топори / с коси /; следват два обединяващи глагола:

се спуснаха всички отвед
— като отприщено стадо / ... /
.....
полетяха напред / без ред

и най-накрая се назовава субектът на действието — кой? какъв?

неудържими / страхотни / велики: / *народ*.

Много от тези еднородни части са семантично подредени — разположени в грацията — и звучат задъхано, развълнувано. Например, описвайки въстаналия народ, поетът започва с най-общи впечатления от външността:

изпокъсани	уродливи
кални	сакати
гладни	космати
навъсени	черни
измършавели от труд	боси
загубели от жегата и студ	изподрани

и завършва с оценка на душевното им състояние; изразено с двусрични думи:

дави
гневни
босни

Преводът унищожава на места градацията. Например в края на изброяването дава един портретен детайл (нечесане), който понижава напрежението, ударната сила, както семантично, така и фонетично (четири срички).

Срв.:

рваные
грязные
голодные
от жары загубевшие
трудом

босые
увечные
косматые
черные
нищие
дикие, неученые
гневные бешеные нечесаные

Както виждаме, несравнимо е художественото въздействие на оригинала, особено на двустипното:

измършавели от труд
загубели от жегата и студ,

подсилено от римата (труд—студ) и антитезата (жегата и студ) и на превода, където тези особености липсват.

Още по-голяма е разликата между драматичното напрежение, създадено от градацията на глаголите в 11 ч. в оригинала:

Бясно захласната
заудря в душите тревожна камбана
— удря, бие, звъни...

(чрез еднородните сказуеми като че се ускорява темпът) и опростеното описание в превода, където изобщо липсва градацията. Например:

Колокол
в душах тревожно забил...

Няма естетическа адекватност и между апотеоза на поп Андрей „велик / съблуден / непостижим“ и обяснителното „в спокойствии / этом / велик!“ — в превода (10).

Преди да приеме смъртта, поп Андрей е показан

„с поглед в балканите вшит —
далеко
сякаш в грядущето“ (10)

В оригинала има три еднородни обстоятелствени пояснения: от най-близкото и конкретното — любимите родни балкани — до безкрая и отвъд него, в грядущето. В превода цялото описание е опростено:

Как в грядущее, огненный взор
устремлен на вершины гор...

С избора и подредбата на еднородните части Гео Милев създава на места полифоничен ефект: наред с гласа на поета зазвучава и чужд, високомерен глас — на врага, фашиста. Срв.:

Селяци
работници
груби простаки
безимотни
неграмотни
профани

хулигани
глигани

— скот като скот:

хилйди

маса
народ (5).

В превода също, макар и приглушено, се долавя този високомерен, неприязнен глас:

Крестьяне
рабочие
грузчики
батраки
неимущие

неученые
грубияны
профаны
музёваны (= груби, некультурни)
— скот как скот —

тысячи

масса

народ.

5. Към средствата на експресивния синтаксис трябва да отнесем и синтактичния паралелизъм и многобройните анафори. Например в известното място от 5 ч., където през стих четири пъти се повтаря „хилйди“, а последната дума от предния стих става първа в следващия:

хилйди вери / — вяра в народний възход,
хилйди воли / — воля за светъл живот,
хилйди диви сърца / — и огън във всяко сърце,
хилйди черни ръце / — в червения кръг на простора /
червени / знамена / развени. . .

Големият майстор на стиха умее да акцентира с всички възможни средства: лексикални, синтактични, фонетични, графични. Например в първата половина на цитирания откъс логическото ударение пада на *хилйди*, *вяра*, *воля*, *възход*, *живот*, *сърца*. Семантично се подчертава жизнеутвърждаващото, оптимистичното. Във второто са подчертани логически и фонетично близките прилагателни *черни* (ръце), *червения* (кръг) на небето, *червени* (знамена). И читателят сякаш вижда море от знамена. Това се постига с минимални средства: нахъсане на стиха, отделяне на всяка дума в нов стих, контраст между еднословните стихове и последния дълъг стих, множествено число (знамена). В превода липсва действието, което свързва ръцете с простора:

„тысячи черных рук —
над ними багряный круг —“

а знамето е едно:

красное / знамя / горит.

При смяната на езика се губи и алитерацията (черни...червения...червени), а последният дълъг стих

„над пялата в трепет и смут разлюляна страна“

е разгънат в три:

над живою стеной
над мятущейся
над развороченной гневом страной

— с повторение на предлога „над“, което още повече разкъсва впечатлението и понижава въздействието.

Размахът на борбата, представата за масов революционен подем с много червени знамена повторно се омаловажава и с превеждането на „над изподраните червени знамена / бич от пурпурни пламъци вей“ (9) с единствено число, създаващо съвсем друга представа:

„над изодранным знаменем / вьется / яркий бич / пурпурных огней“

6. Към синтактичните особености на поемата ще отнесем и безглаголни конструкции на инверсиите.

В българския език рядко се употребяват безглаголни номинативни и елиптични изречения, но в най-драматичните места Гео Милев ги въвежда и постига силно художествено въздействие. Това важи особено за 11 ч., където се описва безчовечното потушаване на въстанието чрез 12 последователни безглаголни изречения, рисуващи 12 покъртителни картини:

Мегдани отново с кармин окървавени.

Смъртни писъци в прерязано гърло задавени.

На вериги зловещият звек./ Затворите пълни с хора.

Тези места в руския превод значително отстъпват по драматизъм, тъй като в руския език липсата на гл. съм е норма. Срв.:

Площади вновь окровавленные...

смерти хрипы

в перевязанном горле сдавлены (с печатна грешка, вм. перерезанном)

Обаче грешка на преводачката е, че не си е дала сметка за художествената функция на безглаголната конструкция в оригинала и затова на места дори въвежда пълнозначен глагол. Срв.:

До него палача. Капитана.

В двора / на казарми, затвори /
от командвани залпове ек.

Или: Вот подходит палач. Капитан. (9)

На тюремных дворах
эхо залпов ружейных
не затихает.

7. Художественото въздействие се усилва от инверсиите, които се срещат рядко в българския език (предимно в поезията). Например:

на бурята яростен плод (5)

кървав на боговете курбан (11)

Окървавена повлече / ги скръбната родна река (11).

Към инверсиите можем да отнесем и обърнатия (емфатичен) словоред в предикативната група, поставянето на подлога след сказуемото, в края на изречението в рематична позиция, чрез която той се подчертава. Например:

Забумтя артилерия. (8)

Чукат отвън тъмни гости. (11)

Потекоха кървави вадн. (11)

В руския език, особено в разговорната реч, такива инверсии се срещат много често и затова те не могат да имат същото въздействие. Съвсем неправилно е обаче въпреки по-голямата свобода на словоразположението в руския език да се използва прав словоред, унищожаващ логическото и интонационното подчертаване. Срв.:

Артилерия загрохотала. (8)

Темные гости снаружи стучат. (11)

Наистина Гео Милев понякога използва инверсии заради римата, например:

на вериги зловещия звек.

.....
от командвани залпове ек (11),

но това далеч не е виаги.

8. Една от най-трудните за пресъздаване особености на стила на поемата „Септември“ е разпознаването на ритъм, или по-точно — непрекъснатото, съобразено със съдържанието сменяне на ритъма. Това се постига между другото с редуването на дълги и къси изречения, с използването на дълги и кратки накъсани стихове, с много анжабмани. Например дългото изброяване на въстаналите в 5 ч., което започва с „Хора на черния труд“ и съдържа 13 еднородни части /съществителни, дадени в 12 стиха, се предхожда от лаконичното „Народа въстана“. Подир краткото, подсилено от вътрешна

рима „Урагана престана“ (11 ч.) следва дълго изречение, контрастиращо и по значение, и по оркестрация на цялото предходно описание: „Халата / спря най-подир / мир / и тишина / настана / по цялата / страна“ (11). Тук и синтактичната (и ритмичната) организация, и четирите рими създават едно завършено цяло, в което всяка дума, всеки стих „пее“. В превода не се чувства достатъчно вътрешното противоречие между привидното спокойствие и трагичната действителност, която то крие. Срв.: „Затих ураган. / Небеса / померкли / во мгле... / Тишина / тишина / по всей / земле.“

Още по-голяма е разликата в сцената с обесването на поп Андрей, в която всяко действие е отделено, акцентирано, а римата като че скъсява интервала между отделните моменти и ускорява трагичната развръзка:

Захрачи
и плю.
Бързо нахлу
сам на врата си въжето... (10).

В превода действието се забавя с добавянето на ненужни подробности (заради римата):

Харкнул
плюнул
ворот раздавул
сам веревку на шею накинул.

Чрез смяната на различни синтактични структури поетът създава и илюзия за различни гласове сполучливо имитира команда на вбесен фашист:

Да се обеси червения поп!
Без кръст — без гроб!

В превода двустишието е разгънато в три стиха с ненужни добавки, които внасят повествователни интонации и унищожават ефекта на командата:

Эй, повесить попа!
А потом, как скота
закапают его без креста!

Недостатъчно внимание е проявено и към лаконизма на следния риторичен въпрос, в който анжамбманът и оригиналната рима създават впечатление за неочаквано секнала реплика:

Що значи
смъртта на един?
Амин!

В превода липсата на анжамбмана и добавеният заради римата стих, който експлицира оставащата в подтекста основна мисъл, отслабват художествения ефект:

Но что значат смерть одного,
если он не один?
Аминь!

Известно е, че в художествения текст дори съюзът, частицата изпълняват естетическа функция. Същите служебни думи могат и да я разрушат. Така например в оригинала безсъюзното изречение:

Не искаш ти никого роб
и ето — кълнем се в нашия гроб —
ще възкресим ний човека / свободен в света

звучи като тържествен обет, докато преводът:

Ты же хочешь, чтоб не было больше рабов
и вот мы клянемся могилой своей,
что мы воскресим человека
свободного от цепей.

е по-деличен, по-малко развълнуван.

Също така неуместно е добавена и разговорната частичка *же*, която обикновено изразява досада, нетърпение, в обръщането на отчаяните встаници към бога. Срв.:

О боже!
подкрепяй священното дело
на грубите черни ръце
влей смелост
в вашто гърмящо сърце

О боже!
подкрепи священното дело
грубых рук:
доведи до конца,
влей же смелость
в гремящие наши сердца! (гл. 1)

Когато започва настъпването на войските срещу встаниците, „изтръпнаха и най-смелите“ (9) Частичката и подсилва, подчертава: (*дори и най-смелите* изтръпват). В превода като че тъкмо те се изплашват: „дрогнули самые смелые“.

На места преводът измества логическото ударение и с това променя отчасти мисълта, оценката, внушението. Срв. например:

Тогава настана
най-ужасното

Тогда и настало
ужасное (11).

В оригинала е подчертано „най-ужасното“, в превода — „именно тогава“ — в резултат се губи връзката с предишните ужаси.

II.

Едва ли има друга художествена творба, в която художествената форма, музиката на стиха, нагнати на римуване, характерът на римите, ритмът, темпът да играят такава решаваща роля, както в поемата „Септември“. Тук наистина художествената форма престава да бъде форма — тя е не само носител на съответното съдържание, но и сама става съдържание. Не можем да си представим „Септември“ без тази именно музикална оркестрация на стиха, без тези разнообразия, странни, неочаквани, неравномерно разпределени звучни рими, понякога сякаш нелогично свързващи несвързани неща. Те са част от вътрешния емоционален поток, в който се изливат чувствата на поета. И тук е най-голямата трудност за всеки превод, независимо от това на какъв език се прави: да се намери художествена форма, която най-вярно, най-пълно, най-близко до оригинала да предаде устрема на борбата, неудържимостта на масите, задъхания, развълнуван глас на поета.

На много места руският превод на поемата, както впрочем и немският и навярно много други, предава само съдържанието, без да го е облякъл в онази чудна, единствено възможна форма, каквато притежава първообразът. Тук новият руски превод или новото издание на съществуващия трябва да променят много неща.

Основните слабости в превода на Муза Павлова са две: 1) липсата на рими в ключевите места, където оригиналът е подчертано римуван; 2) удължаване на текста, добавки в най-драматичните моменти. Ще се спрем на тези две слабости.

1. Както е известно, римата е не само музикален елемент, но и начин за подчертаване на най-значимото, за усиляне на художественото въздействие. Например: „Изпокъсани / кални / гладни / нависени / измършавели от труд / загрубели от жегата и студ“ — всичко е римувано, всичко е обединено семантично и акустично.

Преводът не може да повтаря, да копира римите на оригинала, но когато изобщо няма рими, естествено и художественото внушение ще е много по-слабо. Срв.:

„рваные / грязные / голодные /
от жары заглубевшие / трудом изуродованные“

Липсва подчертаване на римата, която е римувана и в:

Септември! Септември!
О месец на кръв!
.....
Мыслиж беше пръв.

Сентябрь! О сентябрь!
Месяц крови...
.....
Мыслиж первым был.

Особено се отдалечават от оригинала онези места, където у Гео Милев има няколко последователни рими, а в превода — нито една. Например:

В изпотъпкани ниви
 тръливи
между бодил и високи треви
се ваят червени глави
с накъпано обезобразено лице.
Бесилки разпериха черви ръце. . . (11)

На истоптанних нивах,
заросших бурьяном,
лежат под репьем и крапивой
красные головы
с почерневшими лицами/рана на ране. . .
Виселицы растопырили черные руки.

В цитирания вече край на трагичната 11 ч. „Урагана престана. / Халата / спря и най-подир / мир / и тишина / настана / по цялата страна“ има 4 рими; в превода — само две, и то с цената на едно добавено тристишие: „Затих ураган / Небеса / померкли / во мгле. / Тишина / тишина / по всей / земле“. Изобщо от разнообразието на римите малко е отразено.

Тук-там Гео Милев римува „по звучене“, т. е. привлича подходяща за римуване дума, която не е свързана със съдържанието. В тези места и преводачът би трябвало да римува по същия начин, отдалечавайки се формално от оригинала: целта е акустичният ефект. Муза Павлова на места прави това, срв. например:

профани / хулигани / глигани
грубияны / профаны / мужланы,

но далеч невинаги. Например с тройната рима в края на поемата — излъганите в надеждите си въстаници запращат бог

„вдън вселенските бездни
беззвездни
железни“

е много ефектна, но функцията на последната дума е не семантична, а акустична: „железни“ не обогатява съдържанието, а оркестрацията. В превода тя можеше да бъде съвсем друга, стига да постигнато същия ефект. Срв.: „...тебя швырнем в тьму / беззвездную / бездни / железной“.

В дългата редица изброени въстаници в 5 ч. (не гении, таланти и пр.) са и „писатели / генерали / съдържатели / на локали“. И тук само по себе си „локали“ няма значение: то създава още една рима и не е било необходимо да му се търси точно съответствие в руския език, както е направила М. Павлова: „писатели / генерали / содържатели / ресторанов“.

Посочените особености, в това число и римуването на несъединими неща (таланти—протестанти; фабриканти—педанти) създават гротескни нотки, които невинаги се пресъздават в превода.

Края на поемата изразява увереност, бодрост, оптимизъм. Той звучи възторжено и категорично:

„Септември ще бъде май.
Човешкият живот
ще бъде един безконечен възход
— нагоре! нагоре!
Земята ще бъде рай —
 ще бъде!“

Преводът е в съвсем друга тоналност: той напомня руските оди, като тях съдържа пожелание, т. е. отсянка на несигурност, която се засилва от добавеното „верь“. Срв.:

Нам сентябрь будет маем.
Пусть воспрянут для свободы
человеческие восходы, —
верь,
земля нам будет раем — / будет!

Без рима няма художествено внушение и в стиховете, формално съответстващи на „шопи с сопи“, „първите паднаха в кърви“ и пр.

2. Втора съществена слабост на анализирания превод са многобройните добавки и „пълнежи“, особено нежелателни в силни, драматични места. Както казахме, те не са единични, а система. Ахо в оригинала поп Андрей с „впил поглед“, в превода става „огненный взор“ (9); в оригинала

е „из мрака тревожен“ — в превода „из тьмы суровой / тревожной“ (2); в оригинала „по-нищ и от просяк“ — в превода „беднее калеки-урода“ (2) и пр.

Лаконичното „Балкана / тъмнееше мрачен“ превръща Балкана в свидетел, който съчувствува на въстаналите. В превода, напротив, два пъти се подчертава отдалечеността — там Балкана е фон. Срв.:

„Вдали / темный контур Балкан“ (9).

Краткото „там щифти Ханаан“ (гл. I) е разгънато в три стиха:

„Там на той стороне светлый край / там цветет Ханаан.“

„Ще снимем блажения рай“ (12) е разгънато в два стиха:

„Опрокинем блаженный рай, / опрокинем вниз головой“ (добавено).

В поемата на Гео Милев сам по себе си лаконизмът изпълнява важна експресивна функция.

Подкрепен от майсторски подбраната експресивна лексика и от великолепната оркестрация на стиха, той действа много силно. Срв.:

В ужас и трепет сниши се

всяка хижа и дом.

Погром. (10)

В превода са добавени само няколко думи, но ефектът вече е друг. Срв.:

В ужасе жмутся, беды ожидал,

каждая хижина, каждый дом.

Разгром!

В смразяващата характеристика на фашистите, изразена в известното четиристишие от 12 ч.:

Всяка смърт е за тях развлечение,

всеки вопль — шегга.

Смърт, убийство и кръв!

Докога, докога?“ —

са използвани две повторения (в началото на първите стихове и в края). Наред с тях тук римата и контрастът създават кулминация на драматизма. В превода няма рима, а несполучливото изразяване на последния стих рязко снижава въздействието. Срв:

Смерть для них — развлечение,

воплъ ужаса — шутка.

Смерть, убийство и кровь!

До каких, до каких же пор?

Допълнено бива и:

„Едничка остава

.....

Касандра пророчица.

И осталась одна,

обреченная на одиночество

.....

Касандра пророчица.

Някои от тези добавки не само понижават драматизма, но и променят образа. Например, преди да умре, поп Андрей мисли само за борбата — не съжалява за живота, не иска да си спомня:

Попа стоеше огромен,
изправен в целий си ръст,
цял слокоен като гранит —
без жал
без спомен (9).

Тук преводачката употребява сантименталното „без жалоб и слез“, което съвсем не е в духа на образа. Срв.:

Поп стоял
у столба,
как гранит, спокойно

без жалоб
и слез.

Спряхме се на тези две слабости, защото те са система и променят стила на автора. Накрая ще отбележим и цякои по-незначителни отделни пропуски, които би трябвало да бъдат отстранени при едно бъдещо издание.

а) променяне на образа (или подменяне):

„по пътища и по завои“ наемква за участието на шофьори във въстанието; в превода се добавят морски работници: „из фабрик, портов, параходо̀в, из гаваней“ (3);

б) унищожаване на метафори:

Есента

полетя

диво разкъсана

Осенняя

дико

рассыпалась буря (10)

в) естетическа неадекватност:

Хора на черния труд
с безглаголно търпение (5)

Извечный труженик

Смъртта

— кървава вещица сгущена
във всички ъгли на мрака —
изписка
и ето посяга
далеч и навред из нощта:
със своите сухи ръце
— дълги, безкрайни —
удава и стиска
зад всяка стена
по едно ужасено сърце.

Смерть,

кровавая ведьма,
что таилась средь мрака,
завылала...
И вот
настигает,
своими сухими руками
хватает и тащит,
в каждом доме
за каждой стеной,
ужасая сердца...

Изброяването на толкова много незадоволителни решения не трябва обаче да създаде погрешно впечатление, че преводът е слаб. Както казахме в началото, в него има и редица сполуки. Една от тях е сравнително доброто отразяване на звукописа, на многобройните алитерации и пр. Например началото на поемата, с повтарящото се *p*:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба
своя пурпурен гняв —
величав.

Ночь рождает из мертвой утробы
вековую злобу до гроба
величав и багров
гнев рабов.

или: Бесилки разпериха черни ръце. — Виселици растопырили черные руки

На места, придържайки се към смисловото съдържание, преводачката е принудена да се откаже от звукописа, например от мрачното, трагично *гра, гар* и да го изрази в друга гама, с друг акустичен ефект. Срв.:

Мрак и блясък
и гракащи гарвани ято. (10)

Мрак и блеск...
и пролетает стена / воронов стая.

Блестящата игрословица-метафора „Слънчогледите погледнаха слънцето“, в която вариат две суми: *слънце* и *гледам*, има двойно — музикално и логическо въздействие. Както знаем, игрословиците се поддават най-трудно на преизразяване, защото се изграждат върху вътрешноезикови значения, които се разрушават при смяната на езика. Затова и в руския, и в немския, и навярно в повечето преводи има игра с един корен. Срв.: Повернулись подсолнухи к солнцу.

Накрая трябва да подчертаем още веднъж, че при превода на „Септември“ несъзнателно ние проявяваме максималистични изисквания и навярно сме несправедливи към успялата на преводача, може би недооценяваме постигнатото.

И все пак тъкмо преклонението пред Гео Милев ни кара да очакваме един нов превод или бъдещото издание на съществуващия да даде по-пълно художествено покритие на поемата „Септември“, за да заеме тя мястото, което ѝ се полага в съветската литература.

НОБЕЛОВА РЕЧ

АЛБЕР КАМЮ

Настоящата реч е била произнесена от Албер Камю на традиционния заключителен банкет от церемониите по връчването на Нобеловата награда, състоял се на 10 декември 1957 г. в общината на град Стокхолм.

Приемайки отличението, с което благоволи да ме удостои вашата свободна Академия, благодарността ми нараства още повече от съзнанието, че до голяма степен тази награда превъзхожда моите лични заслуги. Всеки човек, и още повече всеки творец, желае да получи признание. Аз също го желая. Но когато научих вашето решение, не можех да не сравня гръмкия му отзвук с това, което съм в действителност. Как би могъл един човек, почти младеж, богат единствено със собствените си съмнения и с още начеващото си творчество, свикнал да живее сред самотата на работата си или в тясното обкръжение на своя приятелски кръг, да посрещне без паника решението, което с един замах го издига от отдален на себе си самотник до зенита на най-ярката светлина? С какво сърце би могъл той да приеме тази чест в часа, когато други писатели, едни от най-талантливите в Европа, са принудени да мълчат и по време, когато неговата родна земя е изпаднала в продължително нещастие?

Аз изпитах такова обкръжане и душевен смут. За да намеря отново вътрешния си мир, ми беше необходимо да свикна с тази твърде щедра съдба. И тъй като можех да се считам достоен за нея, изхождайки само от собствените си достойнства, намерих опора единствено в онова, което ме е крепяло винаги, дори в най-противоречивите обстоятелства на моя живот: разбирането, което имам за своето изкуство и за ролята на писателя. Позволете ми само да изложа пред вас това разбиране, възможно най-просто и с чувство на най-дълбока признателност и симпатия.

Лично за не мога да живея без своето изкуство. Но никога не съм поставял това изкуство над всичко останало. Напротив, чувствавам нужда от него, именно защото то е неделимо от хората и ми позволява да живея такъв, какъвто съм, заедно с всички. За мене изкуството не е самотна наслада. То представлява начин за вълинуване на огромен брой хора, като им предлага неповторим образ на страданието и човешкото щастие. Следователно, то задължава твореца да не се самоизолира; поставя го в служба на най-скромната и най-универсална истина. А онези, които често избират призиванието на писателя, защото се чувствуват по-различни от останалите хора, бързо разбират, че не биха могли да дадат храна на изкуството си и на самобитността си, без да признаят подобие то с всички други. Творецът се създава в непрестанното пътуване от себе си към другите и обратно, а по средата на този път се намират красотата, без която той не може, и обществото, от което не бива да се откъсва. Ето защо истинските творци не отвърщат поглед от нищо; те се считат длъжни да разбират, не да съдят. И ако трябва да вземем нечия страна на този свят, то тя може да бъде само на онова общество, в което, по великите думи на Ницше, ще властвува не съдникът, а творецът, независимо дали е работник или интелектуалец.

Същевременно ролята на писателя е свързана с неговия тежък дълг. По своето определение той не може да се поставя в служба на онези, които днес правят историята; той е в служба на нейните потърпевши. Ако не постъпи така, ще се намери сам и лишен от изкуството си. Армиите на тиранията, наброяващи милиони хора, не ще стигнат, за да го избавят от самотата, особено ако

той се съгласи да тръгне по техните стъпки. Но достатъчно е на другия край на света да има един-единствен непознат заточеник, обречен на мълчание, за да изтръгне писателя от неговото усамотение поне тогава, когато сред благата на своята свобода той съумее да си спомни за това далечно мълчание и го накара да заговори чрез средствата на изкуството.

Никой от нас не е достатъчно велик за таква призвание. Но каквито и да са обстоятелствата на живота му, бил той неизвестен или внезапно прочут, хвърлен в оковите на тиранията или свободен да се изкаже поне за кратко, писателят може да получи съчувствието на обществото и неговото оправдание, единствено ако приема, доколкото му е възможно, двете главни задължения, съдържащи величието на неговия занаят: да служи на истината и свободата. Тъй като призиването му е да сближава колкото се може повече хора, то не търпи лъжата и робството, чието царство поражда единствено самота. Каквито и да са личните ни недъзи, благородството на нашия занаят винаги ще се корени в тези две крайно трудни за спазване задължения: решимостта да не лъжем за онова, което знаем и съпротивата срещу потисничеството.

Люшкан в продължение на повече от двадесет години от нашата обезумяла история, безпомощно подхвърлял от обсъсъците на своето време заедно с цялото мое поколение, аз се крепях от смътното чувство, че да пишеш днес е чест, която задължава, и то не само към писане. Тя ме задължаваше най-вече да нося, според силите и личността си, заедно с всички останали, които преживават същата тази история, нещастieto и надеждата, общи за всички ни. Тези хора, родени в навечерието на Първата световна война, които са били двадесетгодишни по времето, когато в Европа се утвърждаваха едновременно и хитлеризмът, и първите революционни процеси, изправени по-късно, сякаш за довършване на образованието си, пред Испанската война, Втората световна война, концентрационните лагери, пред една Европа на мъчения и затвори, днес трябва да създават своите синове и произведения под постоянната заплаха от ядрена разруха. Мисля, че никой не може да изисква от тях да бъдат оптимисти. Мисля дори, че ние трябва да разберем грешката на онзи, които, носени от вълните на отчаянието, днес търсят правдата в безчестието, като се хвърлят през глава в нихилизма на епохата, макар и да не спираме да се борим срещу тях. По-голямата част от нас, както в моята страна, така и в Европа, отхвърлят този нихилизъм и търсят законната правда. Те са били принудени да усвоят изкуството да се живее във времето на катаклизми, за да се преодолее и да се борят с открито лице срещу инстинкта към смъртта, за създанието на нашат история.

Несъмнено всяко поколение счита за свое призвание да промени света. Но което знае, че не ще го промени. Въпреки това обаче неговата задача може би е дори още по-велика. Тя се състои в това, да запази света от разрушение. Наследник на една уродлива история, в която се преплитат греховни революции, полудяла техника, мъртви богове и угаснали идеологии, в която властта на посредствените може да разруши всичко, без от това да стане по-убедителна, в която разумът е привнзен до слуга на омразата и потисничеството, това поколение трябваше, изхождайки от собственото си отрицание, да възстанови в самото себе си и наоколо си поне малко от достойнството на живота и смъртта. Пред лицето на заплашения от распадане свят, в който великите инквизитори на човечеството се канят да установят виновни владенията на смъртта, то знаеше, че макар и в лудо препускане срещу часовниковата стрелка, трябва да върне на народите мира, и то не мира на подчинението, че трябва да помири отново труда и културата и с помощта на всички хора да изгради дъгата на единния съюз. Не се знае дали ще може някога да изпълни тази немислима задача, но едно е сигурно: че по всички краища на света то вече удържа двойната си клетва в истината и свободата и, ако се наложи, може да умре за тях без омраза. Затова то заслужава да бъде приветствувано и окуражавано навсякъде, където се намира, и най-вече там, където се принася в жертва. Затова, уверен във вашето съгласие, аз искам да прехвърля върху него честта, която днес ми оказвате.

Подчертавайки благородството на писателската професия, съвремененно държа да поставя писателя на истинското му място и да заявя, че той няма други звания, освен онзи, които споделя със своите другари в борбата, уязвим, но упорит, несправедлив, но вдъхновен от справедливостта, създаващ произведения пред очите на всички, без срам или гордост, вечно разкъсан между страданието и красотата, призован, най-сетне, да изтръгне от своето двойствено съществуване творения, чрез които неостъжно ще гради новото в разрушителния ход на историята. Кой би могъл след всичко това да очаква от него готови решения и красиви поуки? Истината е тайнство, вечно бягащо, вечно

недостижимо. Свободата е опасна, в нея е трудно да се живее, въпреки възторга, който предизвиква. Но ние трябва да следваме тези две цели, мъчително и все пак с решимост, предизвестни за изнурителните препятствия, които ни очакват по дългия път. Кой писател при това положение би посмелял чистосърдечно да се представя за проповедник на добродетелта? Шо се отнася до мене, трябва да кажа за сетен път, че съвсем не съм такъв. Никога не съм могъл да обърна гръб на светлината, на щастието да бъдеш, на свободния живот, в който съм израснал. И макар че тази носталгия стана причина за много от моите грешки, несъмнено тя ми помогна да разбера по-добре същността на своя занаят, тя ме подкрепя и днес да се придържам сляпо към всички безпотпни хора, които понасят наложения им от света живот, единствено благодарение на спомена или кратките мигове свободно щастие.

Стигайки до това, което съм в действителност, до моите ограничения, дълг, а също и трудно-обяснима вяра, се чувствавам вече по-свободен да ви покажа най-сетне машабите на благородното отличие, с което ме удостоявате; свободен съм да ви кажа също, че ми се ще да го приема като един вид почит към всички онези, които споделят моята борба, без да са получили някаква награда, а, напротив, са познали единствено нещастieto и гоненията. Остава ми още да ви благодаря от дълното на душата си и като лично свидетелство за моята благодарност да дам тук публично онези древна клетва за вярност, която всеки истински творец мълчаливо дава сам пред себе си всеки ден.

Преведе от френски: Христина Кочемидова

МОРЕТО ОТБЛИЗО

(Корабен дневник)

АЛБЕР КАМЮ

Израснал съм край морето и мойт разкош беше нищетата, после загубих морето и всеки лукс започна да ми се струва блудкав, а нещастieto — непоносимо. Оттогава чакам. Чакам корабите на моето заръчане, царството на водите, бистрия ден. Търпелив съм, учтив съм, доколкото мога. Виждат ме да вървя по красивите университетски улици, люблювам се на гледката, ръкопляскам като всички, подавам ръка, но това не е мойт глас. Хвалят ме и аз се унасям в мечти; после ме обиждат, а аз дори не се учудвам. Забравам всичко и се усмихвам на онзи, който ме е оскърбил или поздравявам прекалено официално този, когото обичам. Какво да правя, като паметта ми е завладяна само от един образ? Накрая ме принуждават да кажа кой съм. „Още съм нищо, още съм нищо...“

Само на погребенията надминавам себе си. Наистина съм превъзходен. Крача бавно край железната плетеница на оградата, поемам по широките алеи сред гора от циментени дървета, за да стигна пред изкопаните в студената земя ровове. Там, под порозовялата превръзка на небето, гледам как дръзки младежи заравят моите приятели на три метра под земята. Хвърлям цветето, подадено ми от някоя безчувствена ръка, и то винаги улучва ямата. Изпитвам най-вече жалост — точно изискваното чувство, държа главата си подходящо склонена. Хората се възхищават: колко справедливи са надгробните ми слова! Но заслугата за това не е моя: аз чакам.

Чакам дълго. Понякога губя равновесие, едва не падам, успехите бягат от мене. Какво значение има, и без това съм сам. Събуждам се посред нощ и ми се струва, че чувам в полусън шуми на вълните, дишането на водата. Но като се опомня, разбирам, че това е вятърът в листата. Жалките шумове на пустия град. А после дори цялото ми изкуство не стига, за да прикрия чаянието си и да го предприша по модата.

Друг път, напротив, ми помагат. В Ню Йорк имаше дни, когато се изгубвах по дълното неговите камени и стоманени шахти, из които се шурат милиони хора, тичах от еднa в други

изтощен, без да виждам края им, докато накрая вече се държах прав само благодарение на човешката маса, търсеща изхода. Задахвах се, паниката ми напираше във вик. Но постоянно чувах далечния, приканващ зов, който ми напомняше, че този град — празна цистерна — е всъщност един остров и на носа на Батъри ме очаква водата на моето кръщение, черна и воняща, с плувници по нея парчета корк.

Така аз, който не притежавам нищо и съм раздал състоянието си, аз, който спя на открито зад къщата, в която живея, мога да бъда удовлетворен, когато поискам, мога да отплувам по всяко време; не познавам отчаянието. Както отчаяните нямат роден бряг, тъй и аз; знам, че пред мене и зад мене е морето, готов съм за лудостта. Разделените влюбени може би живеят в мъка, но това не е отчаяние: те знаят, че любовта съществува. Ето защо аз страдам от изгнанието без сълзи в очите. Все още чакам. Накрая ще дойде ден, когато...

Босите крака на моряците шляпат тихо по кея. Потегляме на разсъмване. Още на излизане от пристанището задухва силен, остър вятър, който сякаш бръсне морето, и то се нахъдря на малки, неразпелени вълнички. Скоро вятърът се усилва и обсипва водната повърхност с мимолетни бели лилии. Цяла сутрин платната ни плуошат над кичестия цветарник. Под нас водата е тежка, сподена, задавена в прясна пяна. От време на време вълните подскачат пред носа на корабчето; блудкава и мазна като слонката на боговете, пяната помита палубата чак до кърмата, рисувайки килим от шарки, които бързо изчезват и отново се появяват — това е кожата на крава, на бели и сини петна, изтощено животно, което се влечи още дълго по нашата бразда.

Още от тръгването чайките следват кораба ни без видимо усилие, почти без да размахват криле. Вятърът ги носи леко в красивия им полет. Внезапен плясък във водата някъде около кухнята хвърля лакомите птици в тревога, разтуря изящия им кортеж и сякаш разпалва буйно огнище от бели криле. Чайките се разхвърчават лудо на всички страни, после, без да губят скорост, една по една напускат бъркотията, за да се спуснат хищно към морето. Секунди само, и ето че отново се събират над водата в креслив птичи пазар, който оставаме зад себе си между гребените на вълните в разпрavia за благодатните отпадъци.

Пладне е, морето едва-едва се повдига, изтощено от зашеметяващото слънце. А когато пак се свлича под себе си, тишината сякаш зазвнява. След едночасов пек безцветната вода започва да се гъне като огромна, нажежена до бяло ламарина. Вие се, дими, почти лумва в пламъци. След миг тя ще се преобърне, за да отпадне на слънцето мокрия си лик, скрит от нас в мрака на вълните.

Минаваме през Херкулесовите врата, лобното място на Антей. А отгатак — навсякъде океан; с един безбрежен поглед обхващаме нос Хорн и Добра Надежда, чак додето паралелите се събират с меридианите и Тихия океан изпива Атлантическия. После обръщаме нос към Ванкувър и поемаме към южните морета. Още половин миля, и пред нас един след друг започват да се редят Великденските острови, островите на Отчаянието и Хебридите. Внезапно една сутрин чайките изчезват. Далече сме от която и да било земя, сами с платната и моторите си.

Сама с хоризонта. Една след друга вълните прикждат от невидимия изток, леко, неумоливо; стигат до нас и една по една бавно ни отминават към незнайния запад. Дълъг е пътят им, той не започва и не свършва никъде... Потоците и реките текат, а морето едновременно отминава и остава. Именно така трябва човек да люби, явно и все по новому. Аз се жени за морето.

В открито море. Слънцето се синява и мъглата го поглъща много преди хоризонта. За миг морето остава от едната страна розово, от другата синьо. После водата потъмнява. Нашата малка черупка се плъзга по съвършения кръг на тежкия матов метал. А в часа на най-голямото спокойствие, пред лицето на настъпващата вечер, от водата наизскачат стотици делфини, обикалят ни известно време, после хукват към хоризонта, където няма хора. А когато и те си отиват, настъпва тишината и ужасът на древното море.

Малко по-нататък — среща с айсберг в тропиците. Смален, разбира се, от дългото си пътешествие из топлите води, той все още е запазил силата си: при преминаването му вдясно от кораба за кратко време вължетата от тази страна се покриват със скреж, докато отляво тегне засушата на гаснещия ден.

В морето нощта не пада. Напротив, тя се издига от дълбините на водата, която постепенно почернява от пепелта на удавеното в нея слънце, нагоре, към все още светлото небе. За миг Венера светва сама над тъмните вълни. Но докато мигнеш с очи, сочната нощ вече гъмжи от звезди.

Изгрява луната. С лъча си тя първо близва морската повърхност, изпълзва по-нагоре и започва да пише с него по меката вода. А стигнала в зенита си, осветява цял коридор в морето, ярък млечен път, който неуморно бяга пред нас заедно с кораба по тъмния океан. Ето върната нощ, осветителната нощ, която тъй дълго зовях сред шумните тържества, алкохола и воплите на страстта.

Плаваме в безкрая и сред него ни се струва, че никога няма да пристигнем. Слънце и луна се редуват във въртележката на светлината и мрака. О, дни в морето, еднообразни като щастието...

Ето животът, непокорен от забавата и спомена, за който говори Стивънсън.

Утро. Пресичаме под прав ъгъл тропика на Рака; водата трепти и се извива. Слънцето се вдига над развълнуваното море, обисано със стоманени пайети. В беззвучната мъгла и горещината небето блести непоносимо, убийствено, сякаш слънцето се е разтопило в гъстите облаци по целия небесен свод. Едно болно небе над разложеното море. С напредването на деня жегата в мъртешки бледия въздух нараства. Целия ден носът на кораба изхвърля над водата роаяци рибки, метални птичца, пърхащи из хрусталака от вълни.

Следобед се разминаваме с един параход, който се връща към пристанищата. Поздравите, които си разменят сирените ни с трикратно измучаване, подобно на праисторически зверове, — сигналите на група самотници сред морето, възбудени от присъствието на други хора, — увеличаващото се полека-лека разстояние между двата кораба и най-вече раздялата сред зловещите води — всичко това гнети сърцето. Упорити безумци в търсене на нови острови, стъпили на няколко дъски, подхвърляни върху гривата на необятния океан като играчка на съдбата — кой зажаднал за самотата на морето човек не би ги обикнал?

Посред Атлантика се огъваме под напора на бесни ветрове, които брулят неспирно от единия полюс до другия. Вихровете ни чезнат, отлитат в безкрайното пространство. Но всеки вик ще се носи дни наред с вятъра, за да достигне накрая единия от двата сплеснати края на земята и дълго да ехти сред ледените грамади, докато някъде, някой сгушен в своята снежна черупка човек го чуе и се помъчи да се усмихне доволно.

Бях полуздрямал под обедното слънце, когато ме събуди страшен шум. Изведнъж видях слънцето сякаш на дъното на морето, а вълните — ширнали се по самото развълнувано небе. После морето лумна в огъи, а слънцето придойде в гърлото ми на големи ледени глътки. Около мен морците се смееха до сълзи. Те бяха дружелюбни хора, но не пестяха шегите си. Този ден познах света такъв, какъвто е, реших да приема, че неговото добро може същевременно да бъде злосторничество, а злодеянията му — благотворни. Този ден разбрах, че има две истини, една от които никога не бива да се казва.

Необикновената, леко нацърбена южна луна ни придружава много нощи наред, после внезапно се стрелва надолу, докато водата я погълне. На небето остава Южният кръст, тук-там по някоя звезда и поръзният въздух. Междувременно вятърът стихва напълно. Небето плува и се люлее над неподвижните мачти. Със загасен мотор и свити платна корабът сякаш пее в топлата нощ, а водата приятелски плиска от двете му страни. Никаква команда; машините мълчат. Защо всъщност да продължаваме и защо да се връщаме? Ние сме удовлетворени, безмълвната лудост неужели ни приспива. И така, идва ден, който слага край на всичко, тогава трябва да се оставиш на водата като корабкрушенец, плувал до пълно изтощение. Край на какво? Никога не съм го казвал, дори в себе си. О, горчива постеля, царски балдахин, короната се намира на дъното!

На сутринта витлото леко разпенва топлата вода. Отново набираме скорост. Към обяд срещахме стадо елени, на път от далечни земи. Те преминават край нас и продължават равномерния си бяг на север, следвани от множество пестроцветни птички, които от време на време кацат да си починат върху рогата им. Лека-полека шумната гора изчезва към хоризонта. След малко морето се покрива със странни жълти цветя. А привечер часове наред пред нас се носи невидима песен. Заспивам сякаш на познато място.

Подложки всички платна на свежия бриз, ние се цъпгаме по бистрот, мускулесто море. До стигаме пределната си скорост и обръщаме кормилото — ляво на борд. А привечер, поправяйки отново курса си, наклонени на десния борд дотолкова, че платната почти докосват водата, лети с пълен напред към южния континент, който аз познавам само от въздуха — веднъж го прелети сплеската във варварския ковчег на един самолет. Чувствавах се като тровац нар в тежкопод-

вижната си карета; чаках да видя морето, без да мога да го достягна. Чудовището решеше, излиташе от торфищата на Перу, втурваше се към тихоокеанските плажове над белия, начулен гръбнак на Андите, после над огромната равнина на Аржентина, покрита от ята мухи, с един мах на крилата оставаше зад себе си уругвайската прерия, препълнена с мляко, мълните реки на Венесуела, кацаше за малко и отново надаваше рев, треперейки от желание пак да полети из необятната шир, да погълне нови пространства и въпреки всичко не мърдаше от мястото си или, ако напредваше, то правеше това бавно и с усилие, със свирепост, устремено напред с отровна сила. В металната клетка аз издъхвах, привличах ми се планетата, оргии. Без простор няма невинност и свобода! За лишения от въздух затворът е символ на смърт или лудост; какво друго ми остава, освен да граби и убива? А днес, напротив, съм изпълнен с дишане, разперените ми докрай криле плъщат в синевата, иска ми се да викам заедно с вятъра. Изхвърляме във водата секстантите и компасите си.

Под повелята на вятъра платната ни са като от стомана. Брегът пробягва в пълен ход пред очите ни — цели гори кокосови палми, нагазили в изумрудените езера край спокойния залив, заграден от червените платна на лунни пясъци. Изникват големи здания, напукани под натиска на левствена гора, стигнала вече до задните им дворове; тук-там някой жълт храст или бамбукът е стъпил по някой прозорец; най-сетне Рио се скрива от погледа ни и растителността отново покрива неговите модерни останки, сред които остава да ехти само кикотът на бразилските маймуни. Профучаваме по-бързо край дългите плажове, където вълните се разливат върху венци от пясък и още по-бързо край уругвайските стада, които навлизат в морето и то отведнъж пожелтява от овце. По-нататък, по бреговете на Аржентина, на равни промеждутъци се мяркат големи селски клада, върху които в небето се въртят на шиш разсечени наполовина говеда. Цяла нощ ледовете на Огнена земя блъскат черупката ни; корабът забавя ход и ляга на борд. На сутринта Тихият океан ни поема върху своята единствена гигантска вълна, която сякаш ври от бяло и зелено пране покрай хилядите километри чилийски бряг; повдига ни бавно и заплашва да ни повали. Кормилото я избягва, завива покрай Кергелските острови. В меката привечер към нас се приближават първите малайски лодки.

„Към морето! Към морето!“ — викаха възторжено момчетата от една книжка на моето детство. Не помня нищо друго от книжката, освен този вик. „Към морето!“ И през Индийския океан, през широкия коридор на Червено море, където в нощната тишина се чува как се пукат от студ нажежените през деня пустинни камъни, ние се завръщаме в древното море, където стихват всички вопли.

Най-сетне, една сутрин се отбиваме в странно тих залив, изпълнен с клюмналите знаменца на шамандурите. Само няколко морски птици в небето вдигат врява за стъбла тръстика. Скачаме от кораба и доплуваме до пустия бряг; цял ден се къпем в морето и се печем на пясъка. А когато под зеленкавото, сякаш отстъпващо небе се спуска вечерта, и без това спокойното море съвсем утихва. Вълничките замират пред този хладен гроб с последен дъх от морска пяна. Изчезват и морските птици. Остава само просторът, разтворил обятия за пътуване на място.

Има безкрайно тежки нощи, в които на човек не му е жал да умре, тъй като знае, че и след него те пак ще обгръщат земята и морето. Огромно, порено надлъж и шир, и вечно девствено море, моя религия в нощта! То ни мие и засища в пречистите си пазви, освобождава ни и ни крепи изправени. Всяка вълна носи обещание, все едно и също. Какво ли казва вълната? Ако трябва да умра, заобиколен от ледени планини, забравен от света, отритнат от своите, останал без сили, в последния миг морето ще разбие клетката ми, ще дойде да ме извиси над самия мене и ще ми помогне да издъхна без омаза.

Полунощ е. Сам съм на брега. Още малко и ще тръгна. Самото небе с всичките си звезди стои на дрейф, както обсипаните с гирлянди от лампички кораби, които в същия този миг осветяват тъмните води на пристанищата по цял свят. Просторът и тишината слагат заедно целия си товар на сърцето. Понякога една внезапна любов, велика творба, решителен подвиг или преобразяваща мисъл носят същия непоносим страх, примесен с неудържимо привличане. Сладкият страх, че съществуаш, приятната близост на неизвестната опасност; да си жив — не значи ли това да преследваш собствената си гибел? Постоянно, без да си поемем дъх, ние вървим към гибелта си.

Винаги ми се е струвало, че живея сред открито море — сред опасности, но същевременно в сърцето на най-висшето щастие.

1953 г.

Преведе от френски: Христина Кочемидова

ГДР

„ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK“,
LEIPZIG, 4/1985

В литературознанието на ГДР през последните две десетилетия прави впечатление стремжът към обогатяване на традиционната марксистско-ленинска теория на литературата по посока на едно комуникативно-функционално разглеждане на литературната творба. Тя вече не се третира изключително като езиков израз на неезикови обекти, а като единство от текст (сравнително постоянна величина), значение (реализираната от читателя текстова структура) и смисъл (включващ семантично-прагматичните стойности, извлечени при рецепцията). Установяването на смисъла на една творба е творческа дейност и активната роля на читателя налага литературната история да бъде история на въздействието на произведенията — това е изводът от вече многобройните изследвания по въпроса в ГДР*.

Методологическите проблеми, произтичащи от критиката срещу нормативното установяване на един статичен смисъл на художественото произведение, са предмет на колективума „Теория и методика на интерпретацията на литературни произведения“ (3—7. III. 1986 г., Рошок). Списание „Пайтшрифт фюр германистик“ публикува част от докладите, съдържащи следните тезиси:

Въпросът „Има ли правда и погрешни интерпретации“ според Урсула Хойненкамп е поставен логически неточно. Като взема предвид историческата обусловеност на всяко литературнокритическо становище, авторката предлага функционални критерий за оценка на литературната интерпретация — тя трябва да подтиква към комуникация и да се самоопределя като една от възможните конкретизации на фона на преосмислените от гледище на съвременния контекст предходни рецепции и унаследени методологически традиции. От тези съображения се ръководи и Дитер Позиех в статията си „За установяване

на смислови компоненти като интегративна задача на литературоведските методи за интерпретация“. Като представя виртуални модели на действителността и ги оценява естетически, постигнатият текст предлага един смислов потенциал, върху чиято основа у читателя се установява „екзистенциалната форма на значението в индивидуалната психика“. Оттук авторът извежда връзката между трите основни насоки в литературната интерпретация: структурно-функционалния анализ на смисловия потенциал в текста, историко-генетичното изследване на неговото възникване и обединяващия историко-функционален анализ на зависимостта между смисловия потенциал и реализираното осмисляне, респективно научно обосноващите предположения за възможни тълкувания на текста.

Отношението на интерпретацията към обекта ѝ — литературното произведение — не изчерпва нейната същност. В статията си „Методология на литературоведската интерпретация“ Ханс-Юрген Сташак подчертава, че ако относно литературното произведение интерпретацията е тълкуващо обобщение, то спрямо литературната теория тя играе конкретизиращо-доказателствена роля. Ето защо обективността на интерпретацията не се мери само по съотношението между нейните резултати и същността на обекта, но и по логическата адекватност на изводите ѝ спрямо литературната теория.

Размисълът върху целите и задачите на литературоведската интерпретация налага преосмисляне на литературоведските традиции в международен план. Волфганг Тирзе проследява съществените „Аспекти на понятието за литературна творба“ от Аристотел през поетиката на немския идеализъм и политико-социалните възгледи на Брехт, Адорно или Лукач до семантичните трактовки на Барт и херменевтично-рецепционната естетика на Яус. Авторът пследва за методология, която да обединява положителните страни на тези концепции, да „моделира (новите) форми на неорганична... цялостност на творбата... като идеологически комуникативна величина“, исторически осъществяват се типове творби и разглежда като функции на съответно определен тип комуникация. Готхард Лерхнер проследява критично приносите на руския формализъм и структурно-семантичната поетика на Лотман от гледна точка на „Знакови отношения и формални структури в поетиката“. Авторът отхвърля концепцията за „вторичната моделираща система“ като неоптимално адекватна на предмета литературата, но подчертава принципа на възможност да се свърже структурно-семантичният метод със социологическото и историко-генетичното изслед-

* Literarische Widerspiegelung. Geschichte und Dimension eines Problems. Berlin und Weimar, 1981.

M. Neumann (u. s.). Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin und Weimar, 1973.

Text und Dichtung. Analyse und Interpretation. Zur Methodologie literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Berlin und Weimar, 1984.

G. Lercher. Sprachform von Dichtung. Berlin und Weimar, 1984.

дване на литературата. Лерхнер се солидаризира с предложението на Юрий Барабаш за синтез на изследователските методи и за междудисциплинарно сътрудничество.

Резултатите от колоквиума ще бъдат публикувани едва в следващите броеве на списанието, но и самите доклади дават добра представа за твърде широкия кръгзор на литературоведските търсения в ГДР.

Николина Бурнева

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Берлин, 1985, кн. 3

Както в предишната книжка на списанието, така и тук е публикуван материал, посветен на стогодишнината от рождението на философа-марксист Георг Лукач. Това е статията на Себастиан Клайншмид „Георг Лукач и ценностната йерархия в изкуството“.

Авторът смята, че една естетика, която се бои да изгради ценностна йерархия в изкуството, или е лишена от анализаторска способност, или не желае да поеме културна задача. Но една естетика, която не е способна да обоснове принципа на своето ценностно степенуване, е лишена от мисловна способност. И в двете насоки едва ли би могло да се отправи упрек към естетическата концепция на Георг Лукач. При него философското мислене означава избор, противопоставяне на определени светогледи, културни и естетически тенденции, за да се изтъкнат противоположности. При Лукач мисленето представлява нещо различно от изказването на мнения и възгледи. То е резултат от сложен процес на проосмисляне, на себепреценка и изграждане на лично отношение.

На едно място Лукач казва, че всеки значим човек е ръководен само от една мисъл и възниква въпросът дали „мисъл“ може да се употребява в множествено число. Именно тази единствена мисъл в неговия живот е мисълта за възможностите на културата. За Лукач осъществяването на тези възможности винаги е стояло настрана от пошлата алтернатива: или аристократично извисена, сепаративна елитна култура, или посредствена общобщностна масова култура. Както и в други случаи, тук той търси трета възможност, произтичаща от едно по-дълбоко мислене. Това мислене е устремено към съчетаване на възникналите в различни исторически етапи и в различни области културни ценности и тяхното влагане във всекидневния живот, следователно към обобщаване на елитната култура, което да отстрани противоречието в нейната основа — отдалечеността на културата от живота и отдалечеността на живота от културата.

В пентяра на културната идея на Лукач е заложен идеалът за хармоничния, цялостен човек, чиято субстанция, завършеност и достойнство се подхранва не от аскетични самоограничения, а от богатството на исторически възникналото изобилие в живота на всеки индивид. Така за Лукач въпросът за културата става равнозначен с въпроса за смисъла на живота.

Проблемът за различаването между добра и лоша литература — пробен камък за всяка съдържателна литературна теория и естетика — занимава Лукач през целия му живот. Още в младежките си години той разбира, че „усетът за качество в изкуството е най-важното нещо“. И в същата връзка той прави наблюдението: „В повечето случаи усетът за качество се намира в противоречие с теоретичното познание“. Цялото литературнотеоретично и естетическо творчество на Лукач е системен опит да се разреши тъкмо това противоречие. Въз основа на това е изградена и неговата ценностна йерархия в изкуството.

Естетиката на Лукач по своята същност изисква от големите произведения на изкуството в своята критика и отрицание същевременно да застъпваг позицията на действително ценното и действително смисленото. Тази позиция е насочена против натурализма на негативността, но същевременно и против утопизма на утвърждаването. Тази погрешна алтернатива той отхвърля в името на един трети път за реализиране на действителните положителни възможности в изкуството. Поради тази причина той се противопоставя на редица творби на модерното изкуство, в които не съзира основа за осъществяване на ценностни и смислени тенденции. Защото за Лукач разгръщането на тези тенденции в живота е основната задача на художествената дейност, заключава авторът.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE“, Штутгарт, 1985, кн. 1

От по-особен интерес в рецензираната книжка на „Немски тримесечник за литературознание и история на духа“ е изследването на Барбара Лерш от университетa в Дармщат „Мимиката като поетически принцип в повестта на Криста Волф „Касандра“.

През лятото на 1982 г. Криста Волф изнася своите „Франкфуртски лекции по поезика“, като техен завършек става повестта „Касандра“. Трудността при търкуването на тази повест идва оттам, че Криста Волф заема позицията на една „антипоезика“, посочва авторката. Нейната обосновка се базира на културно-исторически и социалнокритически оценки, според които изкуството и естетиката дотолкова, доколкото не успяват да се изпълнят на институционализирането, винаги са и инстанции на отчуждението на една култура и следователно са носители на господстващото мислене. Криста Волф се застъпва в социалноисторическия процес за оцеления субект. И в предишните й романи се разглежда въпросът, дали една автентична и съзнателно преживявана субективност може да се самоосъществи в една враждебна към субективността социална действителност, смята авторката. Тази „враждебност“ е твърде условна и повестта „Касандра“ не е просто вариация върху една тема. Самият принцип на антипоезиката отхвърля характеризирането на една творба като вари

ния на мотиви. В повестта по-скоро се разглежда връзката между фиктивната личност Касандра и реалистичката личност на писателя.

Още книгата на Криста Волф „Размисли за Криста Т.“ анализира „затруднението да се каже „аз“, посочва авторката на статията. А „Детство по образи“ — романът на Криста Волф с най-ярки автобиографични черти — търси приближаване до минималите реалности на собственото „аз“ по пътя на разговора със себе си и себеудвояването. Тук се проявява и една основна тема за творчеството на писателката — двойната пригодност на езика към разясняване и опознаване, както и към замъгляване и изпачаване. Поради двойствения характер на езика и литературата една поетика е според Криста Волф в еднаква степен нещо отживяло и нещо необходимо.

Тук е заложено принципното значение на мимиката в последната творба на писателката „Касандра“. Чрез смесването на авторската личност и личността на литературния герой възниква една повествователна техника, която Барбара Лерш нарича „мимическа“. Тя се изразява в стремежа, от една страна, чрез вчувстване да се преведе езикът на жестовите в език на словото, а, от друга — да се изобрази характерът на езика като телесно доловим посредник за самопостигане на субекта. Тук езикът се представя и като интонация, и като говорна жестикулация, подчертава авторката.

По-нататък Барбара Лерш проследява развитието на идеята за мимиката от класическата гръцка поетика до съвременните схващания и прави съпоставки между похватите на Криста Волф и методите на други автори, като например „потока на съзнанието“ в стила на Джеймс. Касандра недвусмислено е представена като „художествен образ“, като литературна конструкция. Нейният език не е всекидневната реч, а определен „художествен език“. Той се разгръща като ритмично поднесени мисловни поредици. „Мимиката“ като естетически метод у Криста Волф означава усвояване на езиковите жестове.

„Мимиката“ се появява в повестта „Касандра“ и като нейна тема, продължава Барбара Лерш. Начинът, по който Касандра възприема действителността, разкрива белези на мимиката, които биват изразени и експлицитно. В повестта четем: „Пантос ми обръна внимание, че думите имат телесни последици. Не-то въздейства сиващо, а Да-то — отпускане.“ Така се описва процесът на културното отлагане на езика като психически авторитет, посочва Барбара Лерш. Проблемът на Касандра е, дали такъв един авторитет може да се наложи като отчуждаваща и враждебна на субективността сила, или може да бъде контролиран чрез субективната автентичност. Чрез дисциплинарно самонаблюдение и намирането на негов словесен израз тя се опитва да разреши този проблем. При това Касандра открива саморазрушителното качество на безусловния рефлекс.

Посредством взаимодействието на двата аспекта на мимиката — структурнообразуващия и тематичния — най-накрая в повестта възниква и една трета функционална взаимовръзка, основаваща се върху мимиката. Мимиката е формата, която си налага антипоетичната програма на Криста Волф, отбелязва авторката.

Така в повестта „Касандра“ самонаблюдението получава двойствен характер. От една страна, размишленията на Касандра за провалянето на нейния опит чрез слово и предупреждения да се противопостави на култа на силата представляват тема на творбата. От друга страна обаче, чрез мимическо превъзпитание в героинята самата Криста Волф размишлява върху собствената си професия и творческа съдба.

Изследването на Барбара Лерш е пример за подхода на един западногермански литературовед към една значителна творба в литературата на ГДР. Въпреки някои спорни моменти и непремливи постановки статията хвърля светлина върху някои неизследвани досега аспекти в творчеството на Криста Волф. Повестта „Касандра“ получи задълбочена преценка от литературната критика в ГДР. Наблюденията на Барбара Лерш допълват представата за последното произведение на една от най-значимите писателки в съвременната немскоезична литература. Предстои публикуването на книгата на български език.

Венцеслав Константинов

ФРАНЦИЯ

„EUROPE“, Paris, 1985, numéro 671

Безсмъртното творчество на Виктор Юго, на което неотдавна се отдаде голяма почит по случай стогодишнината от смъртта му, и то не само в неговата родина, но и в редица страни, стана предмет на нови специални изследвания от страна на голямото литературно-обществено сп. „Ероп“, основано още през 1923 г. от великия френски писател-хуманит Робен Ролан, редактор на което от няколко години е известният френски писател и критик Пиер Гамара. Ето защо годината 1985 бе названа „Година на Виктор Юго“ и тя още продължава да се чествува във френските интелектуални среди. И това отново се чувства по страниците на специалната кн. 671, изпестрена с различни критически и естетически изследвания, разкриващи разностранната и богата творческа и обществена дейност на Виктор Юго. Този повод позволи и у нас да си припомним за оная голяма защита, която е проявил Виктор Юго по отношение на поробения български народ. Той намери силата и куража да защити българския народ в поредица от статии във френската преса.

Ето защо не можем да не посрещнем с голямо уважение и интерес посвещаването на специалната книжка на сп. „Ероп“ на безсмъртния Виктор Юго, за да посочим как и с каква нова ерудиция и любов се оценява от съвременни гледище неговото забележително и неумиращо творчество. Още в уводната статия „Юго, Европа, 1985“, написана от известния френски поет и есеист Анри Мешоник, се подчертава неумиращата сила на творчеството на Виктор Юго, на неговия обществен дълг да защити културата на своето време и достойнството на народа си. И да продължи неговата защита като истински поет-гражданин. Неслучайно Мешоник казва в заключителната част на статията си: „Ние отиваме към XXI век, без да

забравим XIX век. Защото Юго продължава. Неговата поезика е борба."

В тази специална книжка на списанието, която съдържа 312 страници, влизат такива ярко написани изследвания, статии и есеистични размисли, в които от много страни се оценяват и анализират животът и творчеството на Виктор Юго, като например „Образи на времето при Виктор Юго“, от Пиер Ганивалек или „Лиричната увертюра“ г Жан-Мари Глейз, или „Заточението на Юго през 1867 г.“ от Ив Гоен и др. Те всички, в една или друга степен, разкриват нови данни за тъй разнообразното му творчество, за неуязвимата му поезия, от която нацията велик Иван Вазов се е учил. В тези материали е залегнала задачата да се анализира всестранно творческият свят и героите на Виктор Юго, неговите политически разбирания, неговият голям душевен мир, неговият неспокоен дух, с който е различавал пътя за величието на френската култура и литература. Тук трябва да прибавим и примера на видния френски писател, публицист и общественик Пиер Параф, един от редицата френски приятели на българския народ и неговата култура, с неговата темпераментно написана статия „Винаги той!“. Макар и в напреднала възраст, Пиер Параф се изповядва: „Името, което запомних заедно с поезията му, винаги е обайвало детството ми, и никога не ме е напуснало.“ Параф си спомня и за писателя „Ернани“ и „Лукреция Борджия“ от Виктор Юго с участието на незабравимата френска актриса Сара Бернар и др.

Статията на Анри Мешоник „Юго с цял принос“ разглежда отношението на Виктор Юго към модернизмичното, към литературните моди от неговото време. И подчертава: „Юго надхвърля годишнината на Юго. Защото той продължава да е търсен, да бъде изучаван и отново откриван. Той отново отстоява фронта, както по негово време, сред писателите и съвременното общество, отново поставя въпроса за отношението между изкуството и етиката.“

От особено значение е и изследването „Образи на времето при Виктор Юго“ от литературния критик Пиер Ганивалек, в което личи силата на анализа, дълбокото разглеждане на творчески процес при Виктор Юго. Ето защо Ганивалек хвърля широк поглед не само върху силата на изразяването, но и върху широкия лиричен поглед на големия поет, върху белетристичните му платна, проявени в такива крупни и ярки произведения като романите „Парижката Света Богородица“, „Историята на едно убийство“ и др. И в това отношение литературният анализатор и критик Ганивалек ги сравнява с поетични произведения като стихосбирката „Наказания“ и др. Неслучайно критикът подчертава: „Това не са обикновените повеления на хронологията, които определят значението на развитието при Юго. Последователността на събитията, техните пропорционални връзки помежду им отиват към другите по-ярки и подробни начини на художествено изразяване, не само относно спецификата на неговата романтична нагласа, но и в своите дълги обяснения по неговите романи, даже и с исторически текстове. Например съдържанието на романа „Историята на едно убийство“ не е така различно от

това на „Наказания“... „И за да далече известно заключение по тези въпроси, Ганивалек подчертава към края на аналитичното си изследване, че „...Юго е получил от своя век като никой друг стимулите на популярността и на гнева, със своята гъвкава връзка с миналото, и затова е така свързан със събитията на своя век“.

В специалната книжка на „Ерон“ е публикуван и един друг, още по-интересен материал: няколко страници от „Бележник от 1862 г.“ на Виктор Юго. Този бележник великият писател е водил при посещенията си в разни градове на Франция, Белгия и други страни. А тези неотдавна открити страници разкриват в друг аспект неуморните търсения на твореца, неговата жажда да живее с ритъма на своето време и да се въодушевява от хуманистичното отношение към хората и човечеството. Тук се преплитат и някои негови мисли относно свободното и задължителното образование, отношението му към подрастващите поколения, към децата. Ето какво пише Виктор Юго в една от тези страници за хуманизма: „Това е тенденцията на нашето време и стремежът за раздъфтяване на френската революция чрез книгите, които не са нищо друго, освен отговор за постоянно разширяване на цивилизацията, и да не бъде то само френско, английско, германско, италианско, испанско, а да стане европейско, и още повече, да бъде човешко.“ Тази вяра в хуманистичното, алтруистичното усвояване на културата и цивилизацията стига до усвояването на световната култура и борба за човешко достойнство.

А какво казва Виктор Юго за живота днес и утре? Пак в една от страниците на този рядък по своята стойност бележник, той отбелязва: „Сегашното тежи и отминава. Да обърнем очи към големия утре, което очаква цивилизацията. И да го продължим. Детето, ето най-важният въпрос. Детето държи в своята люлка мира или войната на бъдещето. Именно от тази люлка трябва да отхвърлим мрачните. Трябва да издигнем игрева, зората в душите на детството. И да отворим навсякъде училища. Да има безплатно и задължително образование, с което ще се промени образът на света. Детето, поварям, това е нашето бъдеще. Да го поддържаме. Тази бразда е генерална, тя дава много повече от житния клас. Да разпалим светла искра, и тя ще ви даде сноп светлина...“

За Виктор Юго са публикувани и други статии, есеистични и аналитични материали от такива добри познавачи на разностранното му творчество, както и на огромната му обществена дейност, като авторите Шейла и Жан Годан, Роже Беле, Жан-Мари Гейоз и др. А Арно Ластер, голям познавач на драматургията на Виктор Юго, третира в специалната си статия пиесите „Ернани“, „Руи Блаз“, „Лукреция Борджия“, „Мария Тюдор“, „Анисело, тиранинът от Палуа“ и др.

И накрая, целият този ценен материал за върхша с една подробна хронология на живота и творчеството на Виктор Юго, в който се срещат обяснения, за да могат читателите на сп. „Ерон“ да разберат последователно неспокония и творчески жреби на този, за който още в уводната статия се подчерта: „Юго продължава. Поезиката му е борба.“

„ХУДОЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУРА И РАБОТНИЧЕСКАТА КЛАСА“ от ИВАН РУЖ, Изд. „Български писател“, С., 1985. 613с.

Ако повярваме на Иван Руж от предговора, ще трябва да се откажем от задълбочен прочит на книгата заради съвсем скромните авторски намерения: „Настоящата книга е само опит да се поогледа явлението в посочения аспект, през очите на пиитаните в книгата автори.“ Но сериозността на явлението, обхвазността на зами- съла, най-сетне естествена нагласа на всеки автор (дори когато е лишен от скромност) да самоограничава обема и сложността на своя труд ще ни принуждава да полемизираме с Иван Руж от предговора, противопоставяйки му Иван Руж от съдържанието на „Художествената литература и работническата класа“.

Всъщност с констатианата страна на предго- вора ще се съгласим — проблемите в книгата у нас са все още неизследвани или по-скоро са единствено част — не най-важната — от литера- турното всекидневие. Но докато за друг тази констатация би била умозрителна, то за Иван Руж тя е същността. Ако за друг книга като „Художествената литература и работническата класа“ може да е академичен дълг, институт- ското призвание, поредното тематично чудотърса- чество, за Иван Руж тя е смисъл, обемаш него- вото дело. На въпроса, защо е така, достатъчен отговор дава честното литературно присъствие на този автор, подчинено на революционните за- дачи на литературата, обвързано с проблемните територии на последната му книга.

Познавайки всичко това, не е трудно да от- крием премълчаната от Иван Руж очевидност — „Художествената литература и работническата класа“ е книгата на неговия живот. Разбира се, че не трябва да явяваме докрай на „признание“ като: „Онова, що може да се каже, че е мое, освен подредбата, са размислите ми, въмкнати тук-там във връзка с произведения и факти, които познавам непосредствено...“, а и то нито е прикритие на важността и значимостта на замисъла, нито е само израз на изследователска скромност. Излиза, че на предговора трябва да явяваме повече, но не откъм видимата скром- ност. Защото с встъпителните си думи Иван Руж ни въвежда в жаровите особености на книгата. Като обяснява отказа от пространни свои коментари, а оттам и на изненадващи и нови концепции, той обяснява максималния си стремеж към обективност, към сумиране на досегашните усилия на редица изследователи и критици. Новото, което и авторът не крие, е привличането на огромната по обем фактоло- гия, подредена и коментирана като история на проблема за художествената литература и работ- ническата класа. Или, както по-нататък съдър-

жанието различава и обяснява това понятие — история на присъствието на образа на работника и неговите проблеми в световния литературен процес, мястото на писателя-работник в пресъз- даването на този образ, присъствието на други писатели — съчувствено или убедено — в тази про- блематика, история на писателските обединения с революционно-пролетарска насоченост — и всич- ко това на фона на героичната борба на труда с капитала, борба не само социална и полити- ческа, но и идеологическа — за правото на тази литература на съществуване.

Струва ми се, че на мястото на Иван Руж всеки друг автор би започнал такава книга с появата на работника в литературата, със зараж- дането на пролетарската литература или — при най-голяма научна добросъвестност — с появата на индустриалния работник на световната исто- рическа сцена. Но ето тук въпреки плокламира- ната обективност на изследването се появява раз- бираема и съвсем произволна субективност, коя- то можем да наречем апотеозен план на изслед- ването. Иван Руж започва със зараждането на изкуството, без да го обяснява тен- денционно и единствено с осмислената трудова дейност на човека. Като се движи предпазливо сред познатите хипотези за произхода на изкуството, той предпазва и своите хипотези — за многовековното изкуството на протеста, привеж- да редица доказателства за съсловния произход на достигналото до нас изкуство и за съслов- ната принадлежност на неговите създатели. От- тук авторът започва да ни въвежда в идеята за историческата необходимост и важност на литературата, посветена на трудовия човек, в нейната революционна и революционизираща зна- чимост.

Апотеозно и завършва книгата. Достатъчно е да прочетем последното изречение: „На лите- ратурата и изкуството, които художествено из- следват и изобразяват този магистрален път, принадлежи днешният и особено утрешният ден в художественото развитие на човечеството“, за да разберем и осмисляем тази книга истори- чески тенденции и перспективи, в които се вглежда Иван Руж. Заклученото между въвеж- дащите и финалните глави изследване сега при- добива друг смисъл, надхвърлящ научните зада- чи на „Художествената литература и работни- ческата класа“ — утвърждаване на тази тема- тика като особено важна част от световния литературен процес, вяра и прослава на особе- ните функции на пролетарската и революцион- ната литература в човешката история.

Пах в линията на субективните намеси са и носталгично-споменните нитонации в разглежда- ните проблеми, свързани с писателската мла- дост на Иван Руж, с изграждането му като за- щитник и изследовател на революционно-проле-

тарската литература. Ако някъде в книгата може да се забележи известна изследователска дистанцираност, то в главите, посветени на съветската литература на 20-те и 30-те години, не са скрити пристрастията към величието на тогавашните явления. Не би могло да бъде другояче — особена топлина и предпочитание към Горки, Маяковски, Блок, към редица още други руски писатели, към патоса на ранната съветска литература се диктува от тяхната особена роля в оформянето на младия писател и на неговото поколение в литературата и изкуството. Разбира се, субективността на тона съвсем не води до преувеличаване на обективната стойност и място, които тези явления имат в световния литературен процес.

И ако дотук разглеждахме субективните измерения, време е да внимаме в обективната стойност на труда, очертаваща се преди всичко като популярна и информативно-обзорна. Не бива обаче да смесваме понятието популярно с популяризаторско, защото „Художествената литература и работническата класа“ е първото по рода си изследване не само у нас и не повтаря в достъпен вид други подобни опити. За да бъде книгата популярна и информативно-обзорна, големият дял принадлежи на авторова нагласа, но в този си вид трудът е и резултат на избор, който има и характер на принуда. Принудата се нарича огромен фактологичен материал, чието теоретично или всякакъв друг род осмисляне, извън приетото в книгата, е наистина непосилна задача за един изследовател. Вероятно до сегашния вид на книгата Иван Руж достига, след като първоначално е имал и по-други намерения, които особено личат в първите глави, където в по-голяма степен се опитва да осмисли и теоретично явленията. Оттук нататък се засилва информативният характер на изложението, ползват се по-често и в по-голям обем чужди оценки, чужди информации. Това съвсем не превръща книгата в сбор от разноречиви цитати или единствено в справочник на излязлата литература, защото Иван Руж достатъчно добре е премислил и чистата, и оценъчната информация, поднася ни не всичко възможно и проучено, а само това, което е в състояние да коментира и да приобщи към общия патос на изследването си. Тъй или иначе този маниер подхранва най-вече познавателната страна на книгата. Но тъкмо на това различава тази пък с това се е помирил авторът, защото той самият вижда в „Художествената литература и работническата класа“ мост за бъдещите изследователи.

Изоставяйки — както видяхме — всички други възможности, Иван Руж подрежда изложението си хронологично и постепенно вкарва своята проблематика в рамките (не в контекста) на съответните национални литератури. Донякъде с това се нахвърта нишката на общовалидните процеси и тенденции, но и така в никакъв случай не се губи познавателната стойност.

В началните глави, докато все още се колебае в избора на структурата на изложението, Иван Руж опитва и друга, по-скоро тематична подредба. Така, докато ни превежда през многове-

ковните битки на изобличаващото изкуство с неговите потисници, той ни запознава с първите работнически поети, с литературата, с „Работническата тема в литературата след разгрома на Парижката комуна“, с „Раждането на социалистическия реализъм“. Всички тези страници наред с панорамната картина на съветската литература и литературен живот от 20-те и 30-те (всъщност половината от книгата) са по-добро в нея, по-четивното и по-проблемно и интересно написаното. Тук много по-добре се балансира в колагния стил — редуване на собствени коментари, цитати от документи и изследвания, фактология, изброявания, позовавания, свързващи текстове.

Под общото заглавие „Литературата на работническата класа между Първата и Втората световна война“ следва в приета национална последователност — литературата на СССР, работническата тематика в литературите на Англия, САЩ, Франция, Германия, Италия, Япония и редица други страни. Дори и без да познава достатъчно добре съответните национални литератури, Иван Руж успява да разкрие особеностите на пресъздаването на работническата тематика, съдбата на мнозина пролетарски писатели, историята и борбата на редица революционни писателски объединения.

В същия ред, вече като възприет изследователски принцип, се разглежда художествената литература на работническата тематика след Втората световна война. Сега картината изглежда още по-богата, защото са включени още и историята на пролетарската литература в България, обзорът на работническата тематика в литературите на социалистическите страни. Но, от друга страна, тук най-много проличават някои от слабостите и недостатъците на цялото изследване. Така например за някои от представените страни обзорът е тъй бегъл, че не се получава никаква картина на протичащите там процеси, и тези бележки като че ли са поставени, за да се допълни географската цялост на европейския континент. За Финландия се цитира следното наблюдение: „Съвременната финландска литература е невъзможно да си представим извън темата за труда“ и същевременно ѝ се отделят (заедно с цитата) общо 11 реда. Липсата на информация, придружена от желанието да се вместят колкото се може повече национални литератури, довежда до съвършено бедното представяне даже на литературите на социалистическите страни (Полша, Румъния). В главите за СССР и България хронологията достига до ненужния педантизъм на библиографските календарни справки по години. А за България е неоправдан информативно-обзорният тон вместо съчетаването му с надникването в проблемните ядра на историята и настоящето.

Все в поредицата от слабости може да се отбележи непрецизираното използване на литературоведския понятиен апарат: „...и доказва, че тези теми могат да бъдат естетически категории...“; доведената почти до абсурд добросъвестна изброеност: „Излязоха още първата част на „Обикновени хора“ от Г. Караславов, в която няма образи на работници (те се появя-

ват в следващите части), и писата на Кр. Кюлявков „Първият удар“ за Г. Димитров в Лайпциг (някои сцени стават в немско работническо семейство, което укрива Г. Димитров). „Немалко са грешките във фактологията, особено в датировките, а наляг представителната страна на „Художествената литература и работническата класа“ е тъкмо информативно-обзорната. Тук, разбира се, упреъкът може да се отнесе и към редакторската работа над книгата.

„Да се получи в най-едри черти обща картина, макар непълна и изчерпателна, на посоченото литературно явление“ — така формулира своята задача Иван Руж. Да насочи нашата литературна наука към по-задълбочено и проблемно изследване на това явление е другата цел на неговата книга. И докато с „Художествената литература и работническата класа“ той несъмнено успява да изпълни и намеренията си, и своя дълг към литературата, то остава въпросът как ще бъде продължен опитът на Иван Руж да се изследва в цялата му всеобхватност и важност явлениято художествената литература и работническата класа.

Йордан Камнев

С ПАТОСА НА КРИТИЧЕСКАТА ПРЕОЦЕНКА
(Г. П. Стаматов. За някои страни от поетиката на
разказа“ от Румяна Йовева. С., Изд. „Народна
просвета“, 126 с.)

Една от големите опасности, които крие литературната история, е не пренебрегването и забравата на някои факти от литературното минало, както често сме свикнали да мислим, а това, че съзнанието на съвременния читател не е застраховано от подмолите на литературнокритическите етикети и шампи. Така твърде често това литературно минало изпква пред нас като галерия от застнали дадености, а не като живо, променящо се, възбуждащо ни цяло. В този факт можем да открием една от причините за предубеденото читателско отношение към „класическите“ автори — трупаните в продължение на години бариери от литературнокритически оценки лишават читателя от възможността да види нечие творчество в светлината на неочаквани, актуални за новото време ракурси. Посочената опасност застрашава не само непрелудения читател — нерядко в плен на установени и остарели концепции се оказва и самата литературна критика. Свидетели сме на не едн и два случая в българската литературна история, когато излизането от описателната парадигма на дален творец е почти невъзможно.

Израз на необходимостта от актуална преоценка на минали литературни факти и включването им в една нова оценъчна система е излязлата в издателство „Народна просвета“ книга на Румяна Йовева „Г. П. Стаматов. За някои страни от поетиката на разказа“. Една от основните задачи за разлика от първото посветено на Емилян Станев нейно изследване сега е съобразена с „устойчивостта“ на Стаматовия литературнокритически образ. Още в началото е необходимо да споменем, че независимо от това,

дали се обръща към творчеството на един „незавършен“ в читателските възприятия творец, или към „христоматнен“ автор, Р. Йовева съумява да изгради критически текстове, чието безспорно качество е не студената изследователска обективност, а ненаатравящият се личен интерпретационен патос.

Мястото на Г. П. Стаматов в българската литературна история е особено. Както отбелязва и авторката, той е неразбиран от съвременниците си. Това неразбиране в по-късно време се пренася в недооценяването на произведенията му и по-точно — в коментирането само на някои и премълчаването на други страни от творчеството му. В сравнително немногобройни изследвания литературната критика е създавала един „устойчив образ“ на писателя, „благодарение“ на който ние мислим за Стаматов най-често с понятия като „песимист“ и „телеграфен стил“. Както пише Р. Йовева, налага се впечатлението, „че мястото на писателя в българската литература не е оценено по достойнство, че в миналото и днес авторът остава в периферията на литературното внимание, изтласкан там от страстни отрицателни критики на съвременници, от непълни отношения, авторката подхожда към Стаматов от гледна точка на функционално най-натоварения компонент на неговия разказ — персонажа. Именно героят, издигнат до тип човешко поведение и обусловен от множество конкретни фактори, но несводим в своите по-обща значения до тези фактори, именно героят-тип по своеобразен начин контролира всички останали елементи от поетиката на Стаматовия разказ. Тази особеност на неговото творчество дава възможност на Р. Йовева да го ситуира в литературния контекст на 90-те години на миналия век и да потърси спецификата в раждането на два различни подхода на типологизуване в нашата литература — този на Ал. Константинов и този на Г. П. Стаматов. Ако Бай Ганьо е активният, динамичният „нашественик“, който пренася във всяка ситуация своята среда, своите мащаби, то героят на Стаматов е подчертано статичен — в своя дом, в своя град. Ако Алекевич герой, макар и в надхвърля конкретно-историческото, остава в рамките на националния модел (нещо повече — „живее“ благодарение на тези рамки), то героите от „Идилія“, „Два таланта“, „Нарзанови“ и др. все по-активно губят своите национални черти, стават все по-универсални. „У Стаматов национално-социалният тип се превръща в универсално-психологически.“

Задълбочаването на този процес в творчеството на писателя води, както отбелязва изследователката, до повишаване на интереса не към отделната човешка категория, а към категориите на човешкото изобщио. Един от резултатите на тази еволюция е често крайната и безкомпромисна, непознаваща юанси Стаматова оценка. Изследваните от Р. Йовева и конспективно описани по-горе особености на разказа получават и своя адекватен изследователски модел — анализите са организирани не около отделните елементи на поетиката, а около типа, този своеобразен организирателски компонент, даващ възможност за осмислянето на всички равнища на разказа. Из-

следвани са следните типове: социално силните („Господарите“), еснафите („Слугите“), военните, творците („Задгробници“), несретниците-романтици, жената.

Стремжът на авторката е изследването на всеки тип да бъде не статизирано, а проследено в еволюцията на твореца. Това води до аргументираното извеждане на характерното (но не толкова лесно видимо) за Стаматовия разказ движение от индивидуализация на героите към тяхното обобщаване и „обезличаване“. Така например появилите се още в ранното творчество на писателя тип на господаря е индивидуално маркиран — не получаваме информация за бита на стария Касинов, за това, какво мисли обществото за него и т. н. В „Страшният съд“ героят вече е тотално деперсонализиран — „без портрет, без име, без биография“. Ако в ранните разкази на писателя пространството на героите подлежи на някаква национална и социална идентификация (българско, стовъчно, буржоазно), в разказите от 30-те години сме свидетели на деконкретизацията на обстановката, на „изтеглянето“ ѝ по посока на универсалното. Описаното по-горе „съкращаване“ и индивидуализиращите и конкретизиращите детайли са в основата на анализираният от Р. Йовева тенденция към експресионизъм в творчеството на Стаматов. (Ще отбележим в скоби, че този похват е и в основата на т. нар. „телеграфен стил“ — едно определение, с което дълго време се „облепваше“ Стаматов, едно от необяснените критически клишета.) Универсализиращи се, типът става агресивен, той заема цялото художествено пространство на разказа. В този смисъл всичко, което не е свързано с него, се оказва функционално излишно. Така реалистично обрисуваният тип герой „диктува“ експресионистичните похвати на своето изграждане. Възникналата в резултат на това трайна връзка и зависимост между езиково-стилистичните равнища и равнището на персонажа е задълбочено изследвана в книгата на Р. Йовева. Повишаването на функционалната значимост на детайла води до своеобразното разкъсване на езика и повествованието, до затрудняване в четеното, до нарушаване на комуникацията между елементарните езикови цели. На по-високи равнища всичко това води до създаването на такава картина на света, при която единството на социума е заменено от единичността на отчуждените една спрямо друга социални универсалии. С други думи, според концепцията на изследователката, неразрешимостта на социалните проблеми в разказите на Стаматов произтича от безкрайното отдалечаване на отделните типове човешко поведение един от друг.

Избраната интерпретационна позиция авторката продължава и в последната глава, посветена на жанровата характеристика на Стаматовия разказ. Идеята тук е жанрът да бъде видян през призмата на функционално доминиращия тип персонаж. Р. Йовева предпоставя правилната теза, че една пълноценна жанрова картина може да бъде описана само ако се осъзнае нейната зависимост „от начина, по който се разгръщат темите и проблемите в творбите, от зрителния ъгъл на автора, разказвача, персо-

нажите“. Жанрът се мисли не като отношение към някакъв завършен хоризонт, а като специфичен, разпадащ се, индивидуално осмислен. От тази гледна точка интерес представлява преоценката на характерната за Г. П. Стаматов „върховост“ на сюжетната ситуация (отбелязана и от други изследователи, като С. Султанов и С. Йанев). Макар и свързан с епохата, сюжетът се оказва по-важен като реализация на типа, защото потвърждава неговата универсалност. Тези наблюдения са потвърдени от проследеното развитие на Стаматовите сюжети — от обстоятелствения и разгърнат сюжет (характерен за ранното му творчество) към сюжет, формиращ се около една, и то най-съществената черта на персонажа — „сюжетът като че ли преминава през преса“. Не можем да не се съгласим с прецизното изследователско наблюдение, че описаните по-горе особености са тенденция, но не и абсолютна мярка в творчеството на писателя, защото създадените и след 1919 година сюжетно разгърнати разкази са по-скоро изолирани случаи. Все в този подчертано диахронен план са направени и ред системни наблюдения върху функцията на разказвача, структурата на диалога и други жанрови компоненти на Стаматовия разказ.

Изследването на Р. Йовева ни предлага един нов прочит на Г. П. Стаматов, надхвърлил в крайна сметка своите скромно формулирани задачи. Това е изследване, доказващо, „че днес и в бъдеще ние дължим на Стаматов един повторен прочит. Този прочит ще бъде една закъсняла компенсация за нечовешката самота на писателя, за недооцененото му творчество, за пренебрегваната му гражданска позиция.“ Книгата на Р. Йовева несъмнено е една от верните посоки в скъсяването на дистанцията между нас и „големия самотник“ в българската литература.

Красен Тенев

КРИТИК С ПОЗИЦИЯ

(„ПОЕЗИЯ И ПОЗИЦИЯ“ ОТ НИКОЛАЙ ПЕТЕВ.
С., Изд. „Народна младеж“, 133 с.)

„Поезия и позиция“ — едва ли Николай Петев би могъл да избере по-подходящо заглавие за втората си критическа книга. То отразява точно единността на проблематиката, вътрешния строеж на творбите и откроява налагащото се качество на автора — ясната критическа позиция. Подобен профил очертаваше и дебютната му книга „Тук, във времето“ (1982), която го представи на читателите като критик с изграден литературен вкус, с публицистично-критически почерк и категорично заявена илейна позиция. Публицистичният нерв в литературно-критическите творби на Николай Петев не съществува за сметка на аналитичността. Авторът подхожда към оценката на явленията с ясни класово-партийни критерии, с критически патос, лишен от мъглата енигматичност на наукообразни термини и артистично-уклончиви оценки. Подборът на разглежданите проблеми и автори в първата книга

издава личните вкусове и пристрастия на критика, които изцяло са насочени към съвременния литературен процес.

Втората книга на Николай Петев „Поезия и позиция“ ни среща с осъществената амбиция на автора да отвоюва свой критически периметър, защитавайки определен кръг от проблеми, да отстоява независимостта на своите сждения и оценки. Тя е пример за яснота на подхода към литературните факти и явления, за продължаване от младите творци на българската критическа традиция, на марксистеската критика, а също така и за страстност и категоричност както при щедро то утвърждаване, така и при отрицанието.

Показателно за естетическия вкус и темперамент, за таланта на критика е към какво от класическото ни наследство е пристрастен, на какво ново дава път, какви млади творци утвърждава, какви идейни принципи отстоява, доколко висок се оказва неговият коефициент на прогностичност, проверен от времето. В статията, дала наименованието на книгата, Н. Петев ни е засвидетелствувал своите предпочитания: „В поезията ми се иска да открия урока „Как да се живее““. Как живеем сега, утре, тук, с обществото, с минало, с бъдеще, в любовта, пред смъртта. Може би когато открием този урок, ще разберем и причината за дълголетие то на поезията. Но в едно сме убедени, надявам се, всички — че животът на стиха зависи от силата на гражданската позиция на твореца... Да се слее с народа, с неговите мъки и мечти — това се живее, а не имитира.“ (с. 7)

Ясно е, че за Петев позиция означава още и богато идеологическо мислене на твореца, търсенето и пресъздаването на социално значими явления в живота на съвременника. Именно такава позиция защитават статиите му „Патриотични мотиви в младата поезия“, „Поезия и позиция“, тя е в основата на категоричните му несъгласия в „Критически триптих“, в портретите, във всяка страница от книгата. В статията „Поезия и позиция“ критикът е потърсил по-ясно изразени идейните начала на гражданската поезия в поетичните изяви през 1982 г. В хода на анализа Н. Петев често изразява несъгласия и с мненията на свои колеги по разглеждания проблем, споменава мимоходом и други поети, чийто творби са с претенцията да бъдат „открити“. Той отстоява своята позиция аргументирано, с полемичен нерв и критически характер.

„Днес живеем в ново време — градивно, свободно, социалистическо. И то изисква и очаква от младите творци да открият в него новите черти на новия (курс. Н. П.) българин. И трябва да се побърза. Епохата няма да ни чака.“ (с. 46) — така завършва статията „Патриотични мотиви в младата поезия“, но проблемите творец-време-отговорност срещаме и в други критически разработки, където времето, обхващането в конкретната творба, задължително се разглежда през призмата на нашето динамично съвремие, през най-важните, най-социалните му черти и същности задачи, които то ни поставя за разрешаване. Този подход обогатява гледната

точка на критика, естествено свързва и съпоставя литературата с живота.

Твърдението, че Н. Петев има точно око за тенденциите в съвременния литературен процес, ще бъде вярно, но недостатъчно. Освен това той пристрастно анализира върховите постижения, очертаващи бъдещите посоки на литературата ни, влиза в непримирим конфликт с посредствените творби.

„Критиката трябва да бъде силен воин на идеологията, която защитава, да не спазва готските програми, да стреля първа срещу идеологическите „флиртове“, да говори с ясен комунистически език — езика на правдата. Всеки неин пропуск в този смисъл е загубена позиция на идеологическия фронт — не само като пропуснат „брак“ във времето, когато качеството на литературата решава много, но и като отстъпление от марксистко-ленинската максима да се дава път само на талантливото, на напредничавото“ (с. 47) — така започва той своя „Критически триптих“ и тези схващания за мисията на критиката отстоява навсякъде с всяка своя изява.

Приемам принципните възражения на Н. Петев за засилена отрицателна емоция в творбите на Валентина Радикова от „Нощна книга“, но същевременно очаквах критическите несъгласия да бъдат съпроводени с отчитане на добрите постижения, патосът на отрицанието да бъде зареден и с грижа за развитието на талантливия творец — впрочем, подход, който в статията си „Поезия и позиция“ Николай Петев ни убеждава, че му е присъщ: „За нас съвсем не е безразлично кой път ще поеме талантливият човек. Защото историята и литературата са показали, че истинският път е нагоре — към народа — към неговия радостен, вечен и жив живот.“ (с. 18)

Втората част от книгата включва литературно-критически портрети, портретни скици и есета за такива изтъкнати творци като Георги Джагаров и Любомир Левчев, за Лиляна Стефанова и Евтим Евтимов, Лъчезар Еленков и Петър Караангов, Георги Константинов и Матей Шонкин, Калин Донков. Изборът на поетите не е случаен, а и читателят едва ли е изненадан, имайки предвид предпочитанията на критика и очертаващата се навсякъде критическа позиция. „Ако трябва да избирам между „Епопея на забравените“ и „Люлякът ми замърсва“ на Вазов, ще избира „Епопея на забравените“, между „Хайдушки копнения“ и „Безсънници“ на Яворов ще избира „Хайдушки копнения“, между „Жертвени клади“ и „Двойник“ на Развиганов ще избира „Жертвени клади“... (с. 17) — този избор ясно може да ни ориентира каква е ценностната скала на критика.

В портретите Н. Петев е успял за открит основното, най-характерното в богатите индивидуалности, да го изрази пестеливо и точно. Осве в самите заглавия на портретите виждаме изведен стремежа му към критически синтез — „Антидогматичният порив на поета“ (Г. Джагаров), „Към ново време“ (Любомир Левчев), „Социалната изповед на героя“ (Лъчезар Еленков и др. Именно позицията, която за Петев не е политическа декларация, а дълбока негова същност, има съществен дял при избора и обединяването на

тези толкова различни като натюрел и изказ поети, както и при постигането на единство с индивидуалността на портретувания.

Критикът е намерил обелиняващ център на статиите и портретите: позоваването и на други мнения, асоциативните отклонения не са механично привнесени, а допълват основната тема, засилват концептуалността и мотивираността на съжденията.

Важно място в оценъчния подход на Н. Петев заемат въпросите, които авторът поставя в началото на своите статии и портрети като тези си, очакващи своето развитие. Те стават опорни точки и основни пунктове на критическия анализ: „Къде е мощта на Любомир Левчев?“, „Кои са опорните точки на поета?“, „Но кои са проблемите, които лириката на Георги Константинов поставя пред читателската публика?“ или: „Възниква въпросът: „Е, как се съчетават хумористичните стихотворения с ярък избличителен патос с... обичта?“ и т.н., въпроси, които изискват конкретен и ясен отговор. Подобен подход показва стремежа на критика към диалогичност и полемизиране с читателя, към открояване на най-характерните черти от творческия профил на поета.

Ако приложим този подход на Н. Петев към собственото му творчество, то в заключение трябва да отговорим на няколко въпроса: „Кое е основното в творчеството на Николай Петев?“, „Каква съпоставка се налага между дебюта и втората книга и каква тенденция в развитието очертава „Поезия и позиция“?“ Лаконичните отговори, следващи хронологията на въпросите, ще включват непременно следните важни моменти — оценка на литературните факти и явления с верен класово-партиен критерий, ясна критическа позиция, темперамент на полемист. Втората книга на Николай Петев „Поезия и позиция“ показва по-зряло и задълбочено вникване в проблематиката, нараснало умение и по-голяма лекота на критическата импровизация. Държейки сметка за темперамента на критика, за страстта, с която отстоява убежденията и позициите си, можем да предвидим, че непримиримостта ще бъде негов неотменен спътник в делничните му външения, че наред със задълбочаването на критическите изследвания на съдържателния пласт на творбата, ще се разгръща и проникването му в нейната поезика.

Стефан Стоев

SOMMAIRE

Pantéléï Zarev—Le XIII-ème congrès et le progrès moral et spirituel	3

Ilya Konev—L'eupéisation en tant que problème de la littérature comparée et de la science sociale	8
Ivan Spassov—„La source curative lave et guérit la blessure“ (La Poésie de Blénika)	28
Kristina Patrachkova—Le mythe culturel dans la dramaturgie de Yordan Raditchkov	45
Lilia Kirova—Les chroniques romanesques historiques d'Ivo Andrić (L'artiste et le carrefour balkanique)	54
Yonka Krestéva—Le roman américain de protestation et la Seconde guerre mondiale. A la recherche du héros principal	67
<i>Profils</i>	
Ghéorghi Tzankov—Ephrème Karanfilov	87
<i>Communications scientifiques</i>	
Pètre Veltchev—Dimitre Blagoev, la Revue „Novo vremé“ et la protesta des étudiants d'avril en 1900 (Deux lettres inédites de Blagoev)	96
Dimitrina Mikhaïlova—Les oeuvres de Pentcho Slavéïkov dans la vie russe et soviétique	101
Ivanka Vasséva—La traduction russe du poème „Septembre“, vue par le Bulgare	114
<i>A travers la pensée esthétique mondiale</i>	
Albert Camus—Discours de Nobel	125
La mer vue de près (Journal d'un capitaine de bateau)	127
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues d'Allemagne Démocratique, de L'Allemagne Fédérale et de France	131
<i>Revue</i>	
Yordan Kaménov—„La littérature d'art et la classe ouvrière“ par Ivan Rouge	135
Krassen Ténev—Avec le pathétique des jugements critiques („G. P. Stamatov, au sujet de certains côtés de la poétique du conte“ par Roumiana Yovéva)	137
Stéphane Stoëv—Critique avec position („Poésie et position“ par Nico'aï Pétev)	138

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА. РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ В ДВА МАШИНОПИСНИ ЕКЗЕМПЛЯРА (ИЛИ ОРИГИНАЛ И КСЕРОКОПИЕ)

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52, бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1986
с/о Jusaator, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Ставрева*

Дадена за набор на 28. IV. 1986 г.	Подписана за печат 22. VIII. 1986 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 8,75	Издателски коли 11,34	Тираж 1650
Годишен абонамент 12 лв.	Излязла от печат на 29. VIII. 1986 г.	Изд. индекс 10741
		Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6
Поръчка 287