

*Литература*

# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1986 · 7



БАН  
Институт за  
литература  
БИБЛИОТЕКА

# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0448

ГОДИНА XXX . КН. 7 . 1986

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

## СЪДЪРЖАНИЕ

Пирин Бояджиев — Недопятата песни на Иван Вазов	3
Стефан Чирпанлиев — Замисъл и творческа история на „Записки по българските въстания“	12
Симеон Хаджикосев — Към поетиката на ранния български модернизъм (Кирил Христов и Пейо Яворов)	23
Катя Янева — „Тази най-странна човешка любов“ (Сатиричните поеми на Добри Жотев)	33
Валентин Ангелов — Палестетизмът	49
Мая Иванова — Времето — начин на употреба в съвременния западен роман	58
Георги Гачев (Москва) — За националната образност в руската поезия	76

### Научни съобщения

Елена Томова — Ново кратко проложно житие на Иван Рилски	91
Евдокия Метева — Българското битие на древноруския паметник „Слово о полку Игореве“	94
Николай Аретов — Интересът към творчеството на Мари Льопренс дьо Бомон в България през Възраждането	100

### Из световната естетическа мисъл

Бела Балаш — Из „Киното. Възникване и същност на едно ново изкуство“	114
--	-----

### Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР, Холандия и Италия	128
--	-----

### Преглед

Емилия Н. Стаматова — Панорама на чешката литература („История на чешката литература“. Част първа, от Иван Павлов и Величко Тодоров)	131
Запрян Козлуджов — „Филологическая герменевтика“ от Г. И. Богин	132

ЕАН  
Институт за  
литература  
БИБЛИОТЕКА



## СОДЕРЖАНИЕ

Пирин Бояджиев — Недопетая песня Ивана Вазова	3
Стефан Чирпанлиев — Замысел и творческая история „Записок о болгарских восстаниях“	12
Симеон Хаджикосев — К поэтике раннего болгарского модернизма (Кирилл Христов и Пейо Яворов)	23
Катя Янева — „Эта самая странная человеческая любовь“ (Сатирические поэмы Добри Жотева)	33
Валентин Ангелов — Панэстетизм	49
Мая Иванова — Время — способ употребления в современном западном романе	58
Георгий Гачев (Москва) — О национальной образности в русской поэзии	76

*Научные сообщения*

Елена Томова — Новое короткое проложное житие Ивана Рилского	91
Евдокия Метева — Болгарское битие древнерусского памятника „Слово о полку Игореве“	94
Николай Аретов — Интерес к творчеству Мари Льюпрекс дьо Бомон в Болгарии во времени Возрождения	100

*Из мировой эстетической мысли*

Белла Балаш — Из „Кино. Возникновение и сущность одного нового искусства“	114
---	-----

*Из зарубежной печати*

Литературные журналы ГДР, Голландии и Италии	128
--	-----

*Обзор*

Эмилия Н. Стаматова — Панорама чехской литературы („История чехской литературы“. Часть первая, Ивана Павлова и Величко Тодорова)	131
Запрян Козлуджов — „Филологическая герменевтика“ Г. И. Богина	132

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

## НЕДОПЯТАТА ПЕСЕН НА ИВАН ВАЗОВ

ПИРИН БОЯДЖИЕВ

Отразил в лириката си мъките, стремежите, борбите, жертвите, победите и погрозите на българския народ в усилията му да създаде свободна, обединена, демократична родина, народният певец Иван Вазов в „Недопята песен“<sup>1</sup>, спокойна и носталгична равносметка на неговия живот, отдаден на народ и родина, говори за любовните си недопяти песни. Те всъщност са изпети, но сме свикнали да не ги забелязваме, да ги пренебрегваме, да ги омаловажаваме количествено и качествено, психологически и естетически. Любовната лирика на Вазов е разглеждана само в основни, изчерпателни студии, повестени на целокупното му творчество<sup>2</sup>. Затова и съставителят на една антология на българската любовна лирика, в която помества близо 320 любовни стиха от български поети от Петко Славейков до Багряна, е представил Вазов само с четири<sup>3</sup>. А в предговора „Любовта в нашата поезия“ Вазов не е споменат като определен момент от развитието на любовната ни лирика, като неин главен представител, а само за да се изтъкне, че „Другото в Кирил-Христовата любовна лирика е само една степен по-горе от Вазова“<sup>4</sup>.

Вазов е усещал, очаквал и подготвял националноосвободителната революция още в началото на 1871 г. с едно от първите си печатани стихотворения, „Днес“ (I, 378—379). Патриотичната тема, просвещението на народа, красотата и копнежът по величествените български планини, увереността в светлото бъдеще на народа — всичко това прозвучава още от първите му обнародвани стихотворения (I, 371—378). Обаче в Сопот през 1875 г. той разбира, че е призван да възпява борбата на своя народ. И прави равносметка на дотогавашното си творчество и го отрича, скъсва струните на интимната си лирика и ги заменя с железните струни на революцията. Вазов подхваща ботевски мотив, станал по-късно основен, съдбовен в лириката на нашите големи пролетарски поети. Той се обвинява преди всичко за захласването, с което е възпявал красотата на родната природа („Новонагласената гусла“, I, 86—88, строфите II, IV — VIII). Дотогава Вазов е отпечатал само „Борът“, „Станси. Стара планина“ и „Сбогом на Витош планина“ (I, 77—79, 375—377, 409—411). Любовни песни не е печатал, но е писал. За тях споменава само в трета строфа: „Ази възпявах моите надежди, / моите желания, лудешки, мили, / черните очи, витите вежди, / що са нас млади сявга пленили.“ По-късно под линия пое-

<sup>1</sup> Ив. Вазов. Събрани съчинения в 20 тома. С., 1955—1957. Т. III, с. 316. По-нататък това издание ще бъде цитирано в текста в скоби.

<sup>2</sup> П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. I, ч. I. С., 1966, 424—426; Г. Цанев. Страници от българската литература. Т. I. С патоса на възторга и изобличението. С., 1967, с. 101, 128—132; В. Вълчев. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, 73—77, 242—245, 249—252, 3071, 520—522.

<sup>3</sup> А. Т. Величков. Ерос и Психея. Антология на българската любовна лирика. С предговор върху главните ѝ представители. С., 1927. В „Антология на българската любовна лирика“, съставена от Б. Божилов, Д. Овадия, Д. Стефанов, Й. Милев. С., 1976, Вазов е представен с шест стихотворения, което е напълно нормално за мястото, което са определили на всеки поет от П. Р. Славейков до Георги Константинов.

<sup>4</sup> А. Т. Величков, пос. съч., с. 15.

тът обяснява, че е имал предвид още неиздадената тогава сбирка „Майска китка“. Почуствавал призива си на народен поет („този в мен скритий пламен небесен, който заглъхнал до днес остана, / трябва най-после навън да блесне“), Вазов дава следен обет: „Днес на дългът си аз съм послушен: / ази ще пея песни свободни.“ Но от пейзажната лирика той никога не се е отказвал, защото винаги е откривал в планините българския свободолюбив, непреходен и заветен дух, както и родна среда, в която да си откъдне от обществените грижи и разочарования, с която да се слее, за да се възроди. Защото това е същностна черта на българската патриотична и революционна лирика — единство на народ и земя, на чувство и роден пейзаж, на поетовия призив и на песента на Балкана.

Вазов е започнал поетическото си творчество с любовна лирика. Първите му стихотворни опити са според собственото му признание (XIX, 139—140) „повече старателно подражание, отколкото самостоятелно творчество“. Те излизат едва в 1880 г. в сбирката „Майска китка“. От тях Вазов включва в първото „Пълно събрание на съчиненията“ си от 1911 г. само няколко. Повечето от тях са подражания, буквален превод или преработка на стихотворения от Еварист Парни — „Момин сын“, „Портрет“, „Предпазване“, „Стаята“, „Пътешествието“, „Да е моят рай“ (I, 212—220), а „Името“ и „Утрен поздрав“ (I, 209—210) имат издайническо мото от Лермонтов (в първата редакция от Томас Мур) и от А. Фет. От невлезлите в това „Пълно събрание на съчиненията“ стихотворения от Вазов има доста с по-голяма или по-малка зависимост от четените от Вазов през 1869—1870 г. френски поети. Предпочитаният поет е Парни (1753—1804). Повлияни от него са „Либето“, „Нощем“, „Вечер“, „Съвети за наука“, „Недовършено“, „Подир бурята“, „Едно възпоминание“ (I, 476—487). Една от най-популярните Вазови песни, „Цвете“ (I, 472—474), влязла в една „Песнопойка“ от 1886 г., е повлияна от Милвоа, а „Добре ми е“ (I, 495) — от Дьолил. Обаче младият поет се стреми да намери свой почерк, да овладее поетическото майсторство, да се разграничи от своите учители, които в началото на XIX в. заемали известно място в историята на френската литература, както и в учебниците и антологиите. Макар и подражания, макар че можем да ги сметнем за ученически упражнения за овладяване техниката на стихосложението, тези първи стихотворни опити са показателни за тематичните предпочитания на начеващия поет. Насочил се е към любовната лирика, защото тя е отговаряла тогава на духовния му мир на младеж, забравил робската неволя, който изживява очарованията на първата си споделена любов, наслаждава се на загатнатите прелести на женското тяло, копнее по любимата, очаква обещаната среща, съзерцава стаята и вещите, които напомнят за нея. В любовните песни на Вазов от 1869—1870 г. виждаме наивните хитрини, които трябва да предпазят любовниците от хорските одумки, мъката от раздялата, посланието, което носи подареното ѝ цвете, опиянението от нейното име и т. н. Сбирката „Майска китка“ съдържа всички регистри на любовта. Много от тези стихотворения са оригинални. Едно разкрива обстоятелствата на първото любовно признание („Писмо“, I, 479—480), разказани от Вазов на Иван Шишманов (XIX, 73—74). Стихотворенията си посвещавал на любимата си, в няколко е споменато името ѝ. Тя е била първият и даже единствен техен слушател и критик — „Що ми трябва да диря / за песни си критик друг, / кат ги сладки тя намира / и обича техний звук?“ („Либето“, I, 476). Нещо повече. В „Писмо (До приятеля ми Н. Иванов)“ (I, 511—516) Вазов защитава правото си и необходимостта да пише любовни стихове. Поетът предпochита да „си пея любовта, / що огря ми младостта“, защото любовта е природен закон, „що челяк от скот отлича“. Посланието е писано вероятно през 1877 г. в Свищов, когато поетът получава запазените от приятеля си свои ръкописи.

Обаянието на тази младежка, почти идилична любов остава у поета за цял живот. Споменът за нея бива извикан от годишните времена („Ноемврийски нощи“, III, 34—35), от срещната жена с червени рози („Червените рози“, III, 365), в размишленията му за необратимото време („Магдалина“, III, 319—320), мисълта за нея е неизбежно в спомените му за родния град („Тя е жива“, III, 366). Очевидно това „небесно очарование на първата любов“ го е накарало да издаде „Майска китка“, въпреки че се е сраму-

вал после от тази сбирка (XIX, 331), пък даже и да включи някои стихотворения в подготвеното от него „Пълно събрание на съчиненията“.

В „Майска китка“ са включени и стихотворения, писани през 1878—1880 г., две от които, „На Фатма“ (I, 497—498) и „Кямиле“ (I, 507—508), изразяват същото очарование на разгаданата женска плът и на чувствената любов, както в цикъла, посветен на сопотската му любов. Валентин Келару<sup>5</sup> и др. намират в тях реминисценции от „Есме“ и „Гюлфар“ на румънския поет Димитрие Болинтиняну<sup>6</sup>. Ако има нещо силно в тези Вазови стихотворения, това е завършекът им, оригинален и смел, предизвикателен, почти кирилхристовски. Мигновеното откриване лицето на Фатма, която сякаш казва: „Гявурино! По-скоро вижи!“, внушава копнеж и всеотдайност и отправя повече към „Източните мотиви“ на Юго, отколкото към „Есме“ на Болинтиняну. Но тук действително можем да видим и влиянието на румънския поет във възторжените описания на разгатнатите прелести на тялото. В „Кямиле“ поетът прави най-смелото предложение за плътска любов, което си е позволил: „... въведи ме в вашия рай! / ... там в блаженство да забравим / аз теглата, ти — срамът“. Печатано през януари 1879 г., стихотворението не може да бъде включено в Берковския цикъл любовни стихотворения. А ритъма на „Кямиле“ Вазов е употребил още в „Сиромахкия“. В тези две стихотворения, скандализирали майката на поета, Вазов се вдъхновява от изживени чувства. А Болинтиняну е написал цяла сбирка с модни навремето си, книжни, сантиментални ориенталски мотиви — „Босфорски цветя“.

Тези две Вазови стихотворения образуват кратък цикъл ориенталски мотиви. В него можем да включим иносказателното повествование за любовта на Зихра и Селим от лирико-романтичната поема, която Вазов е посветил на берковската си любов — „Зихра“ (IV, 101—112). Поетът е поставил мотото „Je t'adore, ange, t'aime, femme“, Hugo“, което ще сложим и на цикъла „Тридафилите“ от „Люлека ми замириса“. Поемата има двойна рамка. Първата е романтичният мотив за руините от дома на неговото някогашно щастие. Втората рамка се състои от: първо, лирически пролог, в който поетът копнее за чудесния пейзаж на Берковския Балкан и долината на Бързия, добил и запазил за него несравнимо обаяние поради неизгасващия спомен за любовното щастие, което някога е изпитал там; второ, елегичен епилог, копнеж да узнае нещо за някогашната си любима, да се върне при нея, да ѝ поиска проща, дето се бил поддал „на светския съд коварен“, та е загубил любимата си, която вече е „за мен поне зайдяла“. Повествованието е съвсем кратко — възторжено описание на красотата на Зихра и разказ за мимолетното, но възшебно щастие на Селим с нея. Въпреки че поетът претворява себе си в образа на Селим, той на два пъти се разграничава от него — „ти си най-прекрасната избра, / съгласен съм със тебе“ и „на твоето място и аз сам / тъй също щях да правя“. Година след раздялата в Пловдив поетът все копнее за Зихра и пише най-трагично изживените си любовни елегии. На пръв поглед страни са елегиите, писани след внезапната изневяра на Зихра, „управителка“ на неговото „хазйство“ в Берковица. Но „И чувствената любов може да предизвика най-силни възторзи и отчаяние“, изповядва Вазов пред Иван Шишманов (XIX, 132). Той страда от нейното отсъствие, съзнава, че не би могъл отново да заживее с нея, че е трябвало много по-рано да се разделят, след като са разбрали, че „чужди бяхме по дух, по сърца“, и тогава раздялата е щяла да бъде по-поносима; но след като продължително са изстрадали любовната си връзка, поетът е готов да „прегази“ за нея „самата вечност“ и знае, че не би могъл да я напусне („Среща“, I, 262—263). Финалът на елегията — „Аз не могъл бих с теб да живея, / ни отново от теб да се лъча“, е с юговска конверсия на двете антидетични действия към „аз не могъл бих“. Любовта им е била „самий ад“, но и „всичкото блаженство“, прекрасен антидетичен образ („За любовта не говори“, I, 263). Елегия на безутешната самота е „Зимна вечер“ (I, 269—270). Природата е по яворовски одухотворена — „и сякаш някой там челяк / в прозореца ми блъска страшно“. Елегията е изградена от па-

<sup>5</sup> V. Chelaru. Elemente românești în limba și literatura bulgară din sec. al XIX-lea în context sud-est european. (Cu privire speciala asupra operei lui Iv. Vazov). București, 1976, p. 8.

<sup>6</sup> D. Bolintineanu. Poezii alese. București, 1940, p. 181, 207—211.

линодии (втората част отрича казаното преди). В трагично раздвоение поетът признава горчиво, че не иска вече да обича; после си дава сметка, че копнее да бъде обичан; прибързано отсича, че досега никоя жена не го е обичала, за да се поправи: „о, да, едно / (сърце — б. м., П. Б.) бе, ала то / да бий отдавна е престало“ за него. В тази неприятна зима вечер, сам със сенките, които бледожълтият пламък на свещта хвърля по стените, поетът жадува за любимата жена, с която да слуша дъжда и да си „споделят душките“. Но в спомените даже самата любов го плаши понякога, като знае какви разочарования може да му донесе. Открива, без да хиперболизира, че „всичко, що „люби!“ ми вика, / плаши ме със своя глас“. В „Уломки“ (I, 270—272) срещаме същото настроение: „Твоята страшна реч: „Люби!“; Вазов изтъква, че през този период, в началото на 80-те години, у него имало книжно, навезано от Некрасов мрачно настроение и отчуждение, което съвсем не отговаряло на действителността. Та тогава той се е отдал на „вихъра на удоволствията и веселбите“ (XIX, 97—98). Има тук и известно байроново елегично-съзерцателно настроение, пресилената поза на усамотяване, пресищане, пък даже и меланхолия на неразбраната романтическа личност. Вазов посочва тези байроновски увлечения в поемата „Зихра“, която писал, след като бил чел „Чайлд Харолд“ XIX, 143).

Две години (1881—1883) Вазов се е радвал на споделена любов в Пловдив. Но даже когато са му били спасени любовните разочарования и изневери, той се е въздържал да пише любовни стихотворения, особено след отпечатването на „Майска китка“. Стеснявал се от по-малките си братя, от сестра си, от майка си (XIX, 141). Любовните си настроения е изразил повече в елегии, в които копнее по берковската си любов, копнее за любимата, с която да споделя радости и скърби, а най-вече изплаква разочарованията, самотата си. Най-ведрото стихотворение, свързано с пловдивската любов, е „Вечерният час“ (II, 20—21), но за Вазов природата е била винаги майка-възродителка. От пловдивския цикъл е „Майски вид“ (II, 18—20), за което Константин Величков е писал с възторг: „това като че е писано от европейски поет“ (XIX, 135). В. Келару<sup>7</sup> го включва в ламартиновска типология на любовната лирика и на тази основа прави съпоставка с одата „8 март“ на Василе Александри<sup>8</sup>, като търси влияние на румънския поет въз основа на пантеистичния образ „небето и земята любовно се целуват“ у Вазов, на който отговаря „Земята и небето, като две братчета / си дават целувки през звезди и цветя“ у румънския поет. Одата на Александри е обожествяване на любимата, ода на любовта, която превръща човека в ангел, в бог, в звезда, а земята в рай. Вазов действително се е вдъхновил от един европейски поет, от Юго, от неговото „Понеже цъфналият май. . .“<sup>9</sup> За Юго, който зове Жюлиет Друе за всекидневната им вечерна разходка, блясъкът на природата увенчава любимата: „Ела! И нека погледът на свенливите звезди / и сиянието на цялата природа / направят да цъфнат като двойно цвете / красотата по челото ти и любовта в сърцето ти.“ Обаче Вазов не зове любимата си. Химнът на възродената природа е само страстен призив към „страдащи и поети“ да намерят в съзерцанието на природата „за вашата скръб — утеха, за вашия дух — огън“. Вазов е нарисувал величествена картина на избуялата природа, в която всичко гали, любя, когато навсякъде има любовен копнеж, когато даже оснежениите планински върхове „целувката си страстна изпращат къмто нас“, когато „май благословен. . . / . . вкарва с чудна власт / поезията в живота и любовта в гърдите“. Юговските реминисценции са явни. Вазов ги е пречупил оригинално, не само като творец, но и като самотен любител на природата, копнеещ за любимата, с която да сподели съзерцанията си. Тук не е изразил копнежа, изповядан в „Зимна вечер“. Заместил е тук любовта с възхищение от природата, превърнал е необичайно кратката Югова идилична песен в симфония — пантеистичен химн на майката природа.

<sup>7</sup> V. Chelaru, op. cit., p. 8.

<sup>8</sup> V. Alexandri. Poezii. București, 1974, 94—97.

<sup>9</sup> V. Hugo. Oeuvres complètes. Edition chronologique. . . Paris, Club français du livre. 1967—1969. vol. V, Les chants du crépuscule. Puisque mai tout en fleurs, p. 420.

Най-безнадеждните Вазови любовни елегии са породени от тази пловдивска любов. В „Ековете“ (II, 101—103) има и книжни реминисценции от поетите на мировата скръб, преди всичко от Байрон, пък и Некрасов, но тази елегия е преди всичко плод на личните преживявания на Вазов, най-добрия и най-охуления български поет, всеотдаен и пре небрегван любовник. Поетът признава, че за „душа да любя — да ме любя. . . / бленувам, мисля и лудея“, а ехото отвръща с настъбралата се болка на поета: „Де я?“ Едно-единствено ведро, щастливо признание — „Твоите очи“ (II, 433), изразено с най-изтъркани клишета, с най-елементарни антистетични образи (черните очи на „пилето“ светят с любовта си като две звездци в нощта на сърцето му). Очарованието му е в наивно-младажкото признание за слабостта на поета, чиято любов прозира „по смутените ми очи, / по смутената ми реч“. Тази нежност, нерешителност, смутеност, свенливост напомнят финала на „Едно възпоминание“ от „Майска китка“ (I, 487) — „И като се молех за милост най-мала, / боях се, уви! да не би ме разбрала.“

За самочувствието му на поет, който може да бъде вдъхновен от любовта и предаността на една жена за велики творби, но който има злата участ да се е влюбил в неразбираща го, безразсъдна и невежествена жена, знаменателно е стихотворението „О, ти, която и да си“ (III, 547), писано през 1882 г., но публикувано едва през 1955 г. от Георги Цанев. Злото, което тази „душа невежествена, мила“ му е причинила, е неизмеримо: „... сили, гений, мощ, / убиваш ветренно. . . / . . . цели светове затриваш“. Вазов е поет оптимист, „здрав син. . . на здраво поколение“, не е вземал никога позата на прокълнат поет, на горд несретник, мировата скръб у него е краткотрайно, несъществуващо настроение. За него е естествено да бъде вдъхновен от тихите радости и наслади на споделената любов, на семейното щастие. Но толкова любовни разочарования са го накарали да изплаче мъката си, че не е намерил музата, която би го окрилила, та любовната му лирика да зазвучи с всичките си струни.

Вазов предприема пътешествието си в Италия и за да „забрави силните терзания“ от неочакваната раздяла (XIX, 100). В стихотворението „4 май“ (II, 104), „именният ден на „оная“ (XIX, 141), е направена тъжната равностетка, че „най-бързо бягат / . . . / най-щастливите ни дни“. Морската бездна му навява призивна мисъл за самоубийство, което щяло да донесе „решение на всички въпроси“ („Мечтания“, II, 105—108). Скритата с „мрачно геройство“ овладяна скръб при окончателната, жестоко сърдечна раздяла е изразена лаконично, съдържано, без образи, с един-единствен приглушен стон при лягане в „Ти каза туй“ (II, 436—437).

Забрава и лек за любовните си мъки поетът потърсва в творчеството си, и то не отражение на преживяванията му, а в областта на фантастичното. Лирико-фантастичната поема „В царството на самодивите“ (IV, 169—230), която Вазов е ценял извънредно много, има реминисценции от Хайне, но е пълна с фолклорни мотиви, с образи от народната митология<sup>10</sup>. Поетът казва, че „тя“ била въплътена в образите на вилата и змеицата. Автобиографичното в тази поема е любовното страдание. Потънал в света на народната митология, поетът взема билки омразни, за да забрави прелестите на змеицата. Вилата само му помага по-мъжествено да понесе страданията от раздялата. Основен мотив в интимната лирика на Вазов до „сетнята“ му любов е, че сърцето му е орисано да люби и страда. Но той вече е убеден в истината на романтизма — „в скръб се геният разбужда / и разкъсаното цвете / аромат по-силен пуща“ (IV, 184—185). Затова споменът за тази жестока любов е запазен даже в сбирката „Люлека ми замириса“. В „Край реката“ (III, 314), където подхваща мисълта на Хераклит „тук сичко чезне, бега“, Вазов се пита защо все още е запазена у него „тая сладка мъка / по сън погребан веч“.

По време на изгнанието си от свободната си родина Вазов е изживял най-горчивите лични и обществени разочарования. За него то е било отдалечаване от изворите. Ще се успокои едва когато намери в спомените си за Априлското въстание вдъхнове-

<sup>10</sup> М. Цанева. Иван Вазов и народната песен. — Българската литература и народното творчество. С., 1977, 165—167.



ние за шедьовъра си „Под игото“. Иначе настроението му, изразено в песните „В чужбина“, е на примирение, на утеха в спомените за годините, когато „Бивал съм и ази / честит и любил съм живота“ („Резигнация“, II, 218—219). Малкото стихове, които поетът е посветил на няколко краткотрайни любовни връзки, са меланхолични. Те изразяват копнежа по любов, който поне носи задоволството, че сърцето му все пак живее, щом страда („Сърце“, II, 226). Друг път, в „Когато си сам“ (II, 227—228), поетът изповядва необходимостта „една топла дума да те поднеме“ и от тъжното самообладание, което трябва да го предпази от „язвителен присмех“. Цикълът елегии „Алеята“, „Благодаря“, „Спомени“, „Кога отплува“ (II, 232—236) е пълен с гореща благодарност за една милотетна връзка, която е успяла „изгнаник беден да сгрее“, да му вдъхне отново жизнелюбие, упование, наслаждение от природните красоти. Когато тя заминава, сякаш е взела със себе си „полвината сърце“.

Най-хубавите, най-ведрите любовни стихотворения, които Вазов е писал през XIX век, са вдъхновени от краткия му съпружески живот. Това са: „Пианото звучеше“, „Край поточето“, „Щастието“, „Жена, вълшебница“, „С мечти и блянове“, „Гората“ (II, 259—264). Вазов се е законспирирал съзнателно, като ги е включил без дата в цикъла „Дисонанси“ в сбирката „Звуков“. Първото издание излиза през 1893 г., но покъсно поетът поставя под подзаглавието датите 1891—1895. На Иван Шишманов той признава чистосърдечно: „Нарочно турих тия стихотворения тук, за да не се знае времето, когато са писани, и кому са посветени“ (XIX, 147). В тези стихове повярват, че най-сетне щастието го е огряло, поет изразява признателността си към тая, която с любовта си го е направила да вкуси „истински живот“, да види щастието си в любимите очи, възпява божественото ѝ тяло, споделя насладата, с която я слуша, когато тя свири на пиано, разкрива какво ново очарование има за него природата, щом я съзерцава заедно с нея, свидетелства, че тя е непостижим извор на вдъхновение, че на нея посвеща песните си, тъй като „поезия сама си ти“. Знаменателно е, че всичките тези стихотворения от 1891 г. Вазов включва след значителна преработка в цикъла „Триндафилите“ от „Люлека ми замириса“.

Нуждата от любов, от всеотдайност, от сливане с любимото същество народният поет ще чувства болезнено между тези два цикъла стихове и ще се опита да я удовлетвори с усамотяване в дебрите на планините. Само веднаж се прокрадва спомен за истинското щастие, когато е съзерцавал природните красоти заедно с любимото същество: „И спомен стар ума ми озарява: / Бях млад, и тя тъй, и балкан друг беше. / Седяхме пак на висота такава, / и нейний смях над бездната звънтеше.“ Следват многоточия, опиване от спомените, от които го сепва водачът („Върхът“, II, 299—300). Стихотворението е от „Скитнишки песни“ (юни 1899 г.), песни, вдъхновени от Стара планина, а „друг балкан“ е Рила, където Вазов е бил през 1891 г. заедно със съпругата си. Горчивата самота е постоянен мотив в „Скитнишки песни“ — стихотворенията „Планината пуста“ (II, 297—298), „Орлицата“ (II, 327—328). Поетът само мечтае да „вплете“ любовта в планинските си песни: „Аз често си представям как прекрасни / тез красни би били места — / насыти с миризливите и страстни / цветя на любовта“ („Цветя“, II, 330). А в стихотворението „Природата“ (III, 388) от цикъла „Триндафилите“ поетът признава, че природата „беше ми любовница / до мойта среща с тебе“<sup>11</sup>.

В цикъла „Триндафилите“ от сбирката „Люлека ми замириса“ народният поет най-после е имал повод да напише, а имал е и смелост да отпечата най-интимните си любовни стихотворения. Неговата късна, последна, но търсена цял живот велика любов не само го обогатява душевно, не само придава нов смисъл на живота му, не само му създава „нов всемир“, ново виждане за света, но го вдъхновява за най-хубавите му любовни стихотворения<sup>12</sup>. Както вече споменахме, Вазов е включил тук и стихотворенията от 1891 г., вдъхновени от краткотрайния му брак. В такъв смисъл наивната мисти-

<sup>11</sup> Виж и писмото на Вазов до Евгения Марс от 14 юни 1914 г. (XX, 408).

<sup>12</sup> Т. П а в л о в. Писмата на Иван Вазов до Евгения Марс. Към въпроса за последния етап в творческото развитие на поета. — Писмата на Иван Вазов до Евгения Марс. С., 1947, с. XXVI.

фикация с подзаглавието, поставено под „Триндафилите“ — „Из старите ми тетрадки. 189. .“ — казва отчасти истината.

„Пианото звучеше“ (II, 259) е почти препечатано в цикъла „Триндафилите“ (II, 382—383). Съкратени са II и V строфа, а само в I строфа стихът „в мир звук от сладко потопен“ поради бедността на художественото наречие „сладко“ и поради изкуствеността на израза „в мир звук“ е преработен и е добил художествения облик: „в море от звуци потопен“. „Край поточето“ (II, 259—260, III, 391—392) остава без III, IV, VI и VII строфа. В останалите строфи поетът прави значителни поправки. Разширява стих II на I строфа „зелената гора, а ти“ в „под нас в зелената гора, а ти“; стих III от „до мен седнала, тихо ми шептеше“ става „до рамо ми облегната, мълвеше“. Поетът придава още по-голяма интимност, задъшевеност на картината и премахва тавтологичното „тихо ми шептеше“. В стих I на II строфа той премахва повторения израз „възпей“ и абстрактния термин „свобода“ и стихът „Възпей тези планини и таз свобода“ се превръща във „Виж тия планини, виж небосвода“. В стих III излишният епитет „дивната природа“ е заместен с конкретното „майската природа“, а в III строфа Вазов замества в стих II сантименталното и неизразително художествено наречие „сладко да звънти“ с пълния с художествено внушение и подтекст „цяла да звънти“. Поетът си дава сметка, че най-сетне лирата му е зазвънтяла с всичките си струни. Със стиха „Но в него (във всемира—б. м., П. Б.) най си красна ти“ поетът е изразил в 1891 г. любовта към съпругата си. Поправката е гениална: „Но той такъв е, че си тука ти.“ Вазов, поетът, който цял живот е копнял да съзершава родната природа заедно с любимото същество, може най-сетне да почувствува, да изпие до дъно това блаженство — да люби в такъв „омайан и прекрасен свят“, като го вижда в такива измерения, когато при него е любимата.

От съкратената VI строфа на „Край поточето“ Вазов взема I стих — „Без тебе той (всемирът—б. м., П. Б.) би бил пустиня суха“, за да го преработи в стихотворението „Чар“ (III, 376) в стиха „Кристален ручей в жадната пустиня/това си ти, това си ти“. Двете строфи на този химн-молитва Вазов е изпратил на Евгения Марс, написани на две пощенски картички<sup>13</sup>. После образът прераства в цяло стихотворение „Пустиня“ (III, 379), символ на зажданялата му за обич душа, намерила най-сетне сазис, и обожествяване на любимата („Божествено вдъхновение“). От деветте строфи на „Щастието“ (II, 261—262) Вазов запазва само четири в „Триндафилите“ (III, 376—377). Пет строфи (от I до V без IV) са сведени в една — I строфа на новата редакция. „В насладите търсих го“ е единственият запазен стих. IV строфа става II, но със съществени стилни промени на епитетите, които добиват по-голяма изразителност и задъшевеност, по-голяма връзка със светоусещането на поета. „Поезията чаровна“ става „поезията омайна“, а „славата гръмвна“ е сведена до „славата нетрайна“. Предпоследната строфа има промени само в синтактичната постройка. В последната строфа поетът е избегнал повторението от първите два стиха, които обезсилваха символа от последните два стиха. Да се сравни „И щастието огря ме / с небесни си лучи: / видях го, че ми свети / във твоите очи“ с окончателната редакция „И щастието — туй цвете / от сладостни лучи, / видях го, че ми свети / във твоите очи“, където откриваме юговска синестезия. Първата строфа от писаното през 1891 г. стихотворение „Жена, вълшебница“ (II, 262—263) Вазов пише като посвещение на Евгения Марс върху подарена ѝ през януари 1914 г. своя книга<sup>14</sup>. По-късно, през 1918 г., той го преработва в ново стихотворение, „Тя“ (III, 383—384), като запазва без промени II и III строфа, а в новата, заключителна строфа взема от I строфа на старата редакция само „сърце злато, душа. .“, за да придаде космически измерения на присъствието на любимата в битието му: „на моята душа пленена / тъмница и вселена“.

Единственото стихотворение, към което Вазов е подхолил по-разточително, поддал се на изкушението да обоснове риторично млчанието като слово на любовта, е „В

<sup>13</sup> Писмата на Иван Вазов до Евгения Марс. . . , с. 143.

<sup>14</sup> Пак там. . . , с. 144.

гората“ (III, 381), нова редакция на „Гората“ (II, 264). Втората строфа е прибавена, за да се разгърне изразеното в стих III на I строфа „и щастие вкушавахме безмълвни“. По такъв начин поетът достига до пантеистично уеднаквяване на безмълвното очарование на слънчевия лъч, на мириса теменужен, на влюбените сърца. И двете стихотворения са равностойни варианти.

Чувството за обновление в живота на влюбения поет, опознал „възторзите на любовта“, открил „смисъла на битието“, изразено в „С мечти и блянове“ (II, 263), намираме вече без никаква зависимост от старото стихотворение в „Мош“ (III, 384), където се усеща могъществото на поета, който живее във „всемир нов“, има „орлови крила“ и възродена лира, но и владичеството на тази чародейка, която „първи път в света видях“ и която е създала всичко това за поета.

В цикъла „Триндафилите“ с пестеливостта на овладял до съвършенство майсторството да каже неизразимото с един натоварен от многозначност и внушение образ, със свеливостта на влюбен младеж Вазов е написал кратки, тихи, съдържани песни на любовното опиянение, на единството на две души, на очарованието на спомена и мечтата, на възлешното съзерцание от двама влюбени на красотите на природата, на неразривното присъствие на далечната любима, която е навсякъде в мислите на поета. (В цикъла „Какво пее планината“, стихотворенията „Мечта“, III, 292—293, „Видение“, III, 299; в „Триндафилите“ — „В планината“, „Се ти“ — III, 397—398). Той се опитва да разгадае какво обича в нея. Веднаж казва „Всичко“ (III, 377); друг път „Не знам“ (III, 396), друг път си дава сметка, че само чрез „Очите“ (III, 389) може да проникне в сърцето ѝ. Много често любовта му се изповядва в най-нематериалното у любимата, в името ѝ („Гората питаше“, III, 381; „Зима“, III, 387; „Твойто име“, III, 391; „По снега“, III, 395). В едно от първите любовни стихотворения на поета („Име“, I, 209—210) името на любимата има чудотворната сила да предизвиква любовния трепет на нейното присъствие — той го шепне на сын, чува го в зефира, в бърбенето на чучура, чете го на небесния свод. Та тука е целият Вазов, цял живот горял от копнеж за неразделна от него любима. Безглаголното, лаконично стихотворение, изградено от почти превърнати в метафори сравнения, „Твойто име“ има свое съответствие и вероятен модел или поне внушение в „Името ѝ“ от Юго<sup>15</sup>. „Парфюмът на белоснежна лилия, сиянието на нимба, / последният шепот на деня, / стонът на една душа, която се наскърбява и утешава, / тайнственото събогом на часа, който отлита, / сладкият шум на любовната целувка, / всичко, което мисълта има по-сладко, / о, лиро!, е по-малко сладко от името ѝ.“

В любовната лирика на Вазов намираме изтънчена синестезия, единство на мирис на цвете и спомен за любимата — „спомен ароматен“ („Есен“, III, 385), „на душата ти красива / дишам тънкий аромат“ („До прозореца“, III, 377—378), „мириса здравецов само остана“ („Видения“, III, 406). Прочетени от любимата, стиховете добиват нови стойности за поета („Перли“, III, 386). Това са песните по заник на поета, който най-после може да възкликне: „Аз любя и знам, че ме люби“ („Аз любя“, III, 401). Поетът моли възлешницата, създала „нов всемир“ за него, „в душа ми болката заспала / не я буди“ („Не я буди“, III, 401—402). Новите болки са неизбежни и той ги приема, защото вече знае — „след бури по-лазурно е небото“ („Да кажа“, „На душа ми“, „Веч никога“, III, 402—405). Има и сцени на ревност, на отчаяние, на опит и чувство за безвъзвратно скъсване, когато поетът изгаря нейните писма и си дава сметка, че трябва да хвърли в огъня и сърцето си („В гняв жесток“, III, 406).

\* \* \*

Народният ни поет, който половин век е отразявал, възпявал, вдъхновявал великите дела на своя народ, е очаквал спокойно своя неизбежен край — „негли ще кажа и аз: „Хайде!““. Но е бил уверен, че песните му, „отклик на духа народен“, ще се четат и след смъртта му. В мечтите му се откроява приглушен блян за „живот в смъртта“ (из-

<sup>15</sup> V. Hugo. Oeuvres... II. Nouvelles odes. p. 520—521.

разът е на Владимир Василев) — погребан в планината да продължава да пее „недопята си песен“ („Сън в планината“, III, 289—290). В друга песен — „Пробуден“ (III, 332), от гроба той си представя, че усеща многопластов синестетичен образ (мирис на цветя, славева песен, лазурно небе), и се пита кой е над гроба му, славата му или „ти ли бе, сетня любов?“ Вазов е написал това стихотворение с посвещение „На г-жа Евгения Марс“ върху заглавната корица на сборката „Юлска китка“, която ѝ е подарил през януари 1917 г.<sup>16</sup> В сборката „Люлека ми замириса“ посветено „На писателката Ев. Марс“ е „Полски впечатления“ (III, 333). През едно стихотворение преди него е отпечатано „Пробуден“. Знаменателно е, че и желание за безсмъртие, и за живот в смъртта поетът е изразил чрез любовната си лирика.

Последната сбирка, която Вазов стъкмява за печат малко преди смъртта си, е антологичната „Любов и природа“, в която включва „Юлска китка“ с променено заглавие „Какво пее планината“ и „Триндафилите“. Пред Иван Шишманов поетът изразява субективното си мнение и пристрастие, че в Триндафилите“ бил дал „най-хубавите цветя в цялата моя лирика — дали ще бъде нескромно да кажа: в цялата наша лирика“ (III, 609). Той отхвърля с възмущение установеното мнение, че той бил поет само на народните възжеления и борби, че за него любовното чувство било непознато. „Моите сърдечни струни ли не са трептели и звътели от това човешко, архичовешко чувство?“ (III, 608—609). Та даже и желанието му за безсмъртие се подклажда и от увереността, че след смъртта му някоя девойка ще се замечтае над неговите любовни песни („Се пак“, III, 409).

Вазовата любовна лирика има свое определено място и в неговото поетично творчество, и в нашата любовна лирика. Тя не е най-хубавото, което той е написал, но не е и сред посредствените му произведения. Повечето му художествено издържани любовни песни са писани през второто десетилетие на XX век. И поради блаженството на споделена, но потайна, прикривана за другите любов, и поради отдавна постигнатото освобождаване от юговската реторика и акумулация на образи Вазовите любовни песни са кратки, повечето са от по две строфи, рядко биват от четири. Поетът е работил продължително върху тях, оставил ги е да говорят с многопластовата си образност, без реторика, но с неугасващ пламък. Любовната му песен не остава недопята. Късната му, „сетня любов“, а и разочарованието му от участието на България във война, която ѝ носи вече втори погром, му дават време и възможност да изпее своите песни по заника на едно неостаряващо сърце. Любовната лирика на Вазов е естетическо и психологическо доказателство, че „... за тихи песни бяха твоите струни / изопнати, о, лиро, за копнежи, / за блянове. . .“ („Струни“, III, 312). Епическата борба на българския народ за свобода създава народния поет Иван Вазов. Но и другият Вазов, Вазов на тихите песни, на любовния копнеж, не бива да бъде премълчаван. Защото в любовната му лирика прозира не само душевността на поета, но и исконната душевност на народа ни, изразена в неговия наивен, очарователен любовен сваян.

<sup>16</sup> Писмата..., с. 145.

## ЗАМИСЪЛ И ТВОРЧЕСКА ИСТОРИЯ НА „ЗАПИСКИ ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ“

СТЕФАН ЧИРПАНЛИЕВ

„Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов са един духовен връх в нашата литература, чиято величина непрестанно ще измерваме. Нарекоха тази книга-феномен „българска „Илиада“, голямата българска книга, а нейния автор — български Тукидид, гладиаторска личност...

„Обществено-историческата необходимост трябваше да роди произведение като „Записките“. . . — пише Ефрем Каранфилов в книгата си „Най-българското време“. — И тя създаде Захари Стоянов. „Записките“ са плод на обективната действителност и на субективната творческа сила на автора.“<sup>1</sup>

„Записките“ останаха на своето място в пантеона на българската книжнина като една от най-българските книги, учебник по българщина за идните поколения.

Един проникновен ценител и тънък естет дава много точна характеристика на художника Захари Стоянов, от чието „огнено перо“ се раждат горешите страници на „Записките“:

„Само тънката впечатлителна натура на поета е в състояние наистина да възпроизведе с такива живи краски, които ви дават ощущението на пълната действителност, картините на миналото, едно минало пъстро, съставено размесом от високо трагически и забавно комически епизоди. Голяма гъвкавост на перото се изисква да се опишат с еднаква вещина едните и другите. И тая вещина Захари Стоянов я притежаваше във висока степен“ — пише Иван Шишманов<sup>2</sup>.

„Знаменита е тая епоха от българския живот — възкликва Захари Стоянов — блазе на оногва съвременник, който може да я възпроизведе във всичкото ѝ величие.“

Едва ли е ирония на съдбата, че тази участ и прослава се паднаха нему. . .

Подбудите да се захване с това титанично дело са ясно изразени в „Обявление“ за „Записки по българските въстания“ с дата 15. IX. 1882 г., Русе, отпечатано като листовка в двеста екземпляра и публикувано в бр. 16 и 17 от 25. IX. 1882 г. на в. „Светлина“ и в бр. 40 от 30. IX. 1882 г. на в. „Съветник“. Идеята за „Записките“ не е щастливо хрумване, а дълбоко осъзната творческа задача, която се превръща в негово „жизнено дело“ (Lebenswerke).

„Всеки народ има своето минало, което старателно се изучава от потомството. Ако човек се завземе да пише история на българския народ от неговото попадение под турско иго до Освобождението му, то кое събитие трябва да държи първо място в нейните страници? Ние мислим, че това събитие без съмнение трябва да бъдат въстанията, чрез които той се опита да сваля от гърба си веригите на робството в 1836, 1841, 1851, 1861, 1867, 1868, 1875 и 1876 година.

<sup>1</sup> Е. Каранфилов. Най-българското време. С., 1976, с. 148.

<sup>2</sup> Ив. Шишманов. Избрани съчинения. Т. II. С., 1966, с. 338.

Какъв е бил характерът на тия въстания, кой ги е ръководил, били ли са те чисто народни движения или плод на чужди подбуждения — това, колкото ни е известно, още от никога не е определено с подобаваща точност и за мнозина съставлява дълбока тайна. Според едни българските въстания били подготвени от агентите от панславистичните комитети, според други, българите като мирен и земеделчески народ никакво въстание не били в състояние да организират и без причина били нападнати от башибозушките тайфи, най-после, според трети и четвърти, няколко несмислени младежи се събрали, без знанието на народа, и се опитали насилствено да го възбунтуват.

Разбира се, че авторите на тия лъжовни източници, повечето чужденци и заклетни врагове на българския народ, умишлено и със злонамерени цели са скривали истинските причини на нашите народни движения. Още по-лошаво е и това, че мнозина наши държавници и дипломати старателно се мъчат да обтегнат булото на мрака върху тия народни драгоценности.

Днешната наша свобода има безбройно число мъченици, но малцина са тия известни, на малко от тях се знае где почива свещеният прах, нищо не е направено, за да се увековечи тяхната памет, когато отечеството им, за което са станали жертва, днес е свободно.

Целта на гореречената книга е да разсее тия противоречия и да даде пълно и безпристрастно описание на последните въстания, най-много от 1875 и 1876 г. Тя ще служи още като малък паметник на падналите за нашата свобода юнаци. Изложените в нея събития са разкази на лица, които са били не само очевидци, но съучастници и дейтели в приготвянията, заради това по-нататъшна препоръка, мислим, че не е нужна.

Тя съдържа следващите по-главни предмети:

Предшествувачи причини за българското въстание. Няколко подробности. . . Нещо за Ботевата чета. Предаването на Левски. Описание на десет затвора: Троянски, Ловчански, СевлиеВСки, Търновски, Еленски, Сливенски, НовоЗагорски, Пловдивски, Чирпански и Старозагорски.

С почитание: З. Стоянов.

Б. Р. Това е книга, която значително ще спомогне за да запознаем сами себе си. Нейното изоставане от по-скорошно напечатване е цяла загуба за нашето народно самосъзнание, за нашата народна история!

От това най-ранно обявление за издаване на „Записките“ се вижда историческата отговорност, която поема авторът, изобразявайки подготовката и революционните действия по време на Старозагорското и Априлското въстание, именно за да съхрани „народното самосъзнание“, да почете паметта на падналите за своята свобода.

Част от това обявление е използвано в предговора към първата част на „Записките“ с дата 22 януари 1884 г.

Първоначалният замисъл на З. Стоянов е бил да изобрази революционните движения на българския народ през посочените в обявлението години — от 1836 до Априлската епопея. По-късно той ограничава своята задача, като насочва вниманието си върху последните две въстания — от 1875 и 1876 г., — на които е очевидец и участник. (Замисълът на Толстой за романа-епопея „Война и мир“ също е претърпял подобен процес на ограничаване или по-точно самоограничаване, докато се стигне до печатния вариант.)

Неоспоримо влияние върху основния замисъл и духа на „Записките“ имат мемоарите на неговия учител в литературата и публицистиката Л. Каравелов, озаглавени „Записки за България и за българите“. Те от своя страна са замислени по подобие на Херценовите мемоари „Бълое и думы“. Неслучайно своята изстрадана книга З. Стоянов посвещава „в памет на българския писател Любена Каравелова“.

Непосредствено след освобождението на България в руския печат се появяват творби на теми из българското националноосвободително движение, които силно заинтересоват З. Стоянов.

„От Сия има две (писма—б.м., Ст. Ч.), скоито приехме и поръчаните книги: „Родно племе“ и „Райнината“. . . Писахме и ѝ проводихме парите, които дала за двете книги“—

информира той Н. Обретенов (той е в София по комитетски дела, свързани с Кресненското въстание — б. м., Ст. Ч.) в писмо с дата 11 април 1879 г., Русе<sup>3</sup>.

В руското списание „Родное племя“ (1877 г., кн. 2) по сведения на Асп. Емануилов е поместена статията на Бугарин (псевдоним на Драган Цанков—б. м., Ст. Ч.) под заглавие „Судьба села Панагюрища в 1876 году“. „Райнината“ — това е автобиографията на Райна Погегоргиева, излязла в превод на руски.

„В едно руско периодическо списание имало описана биографията на дод Тонка — пише З. Стоянов на Н. Обретенов в гореситираното писмо. — Аз можах да изпитам в кой брой се намира от речения вестник това описание и писах на Сия (Анастасия Обретенова — б. м., Ст. Ч.) да го проводи, защото в Москва се издава.“

Тук става дума за разказа на С. С. Бобчев „Баба Рада“, поместен във Вазовото списание „Наука“ и преведен в „Руский вестник“ като негово приложение през 1879 г. (вероятно от ръкописния оригинал, защото в сп. „Наука“ излиза през 1881 г., г. I, кн. 4). В този документален разказ С. С. Бобчев описва легендарната Баба Тонка, на която покъсно З. Стоянов посвещава глава III от своите „Записки“.

„Да ми даде Господ да вляза в стария пазар на матушка Москва, гдето се продават старите книги, колко ще си накупуя“ — пише З. Стоянов в писмото си до Анастасия Обретенова в Москва (там тя учи в девически институт от 1877 до 1881 г.), с дата 25 ноември 1880 г., Русе<sup>4</sup>. Това желание е свързано с любопитството на З. Стоянов да намери книги от руските революционни демократи или с тематика от националноосвободителните борби на българския народ. Потвърждение на тези стремежи намираме в своеобразния му непубликуван труд „Обскуранти и мистици в литературата“, където са използвани цитати и бележки от Херцен, Чернишевски, Белински и др.

Публикациите на Драган Цанков и С. С. Бобчев са едни от първите, които инспирират у поборника и начинаещия публицист замисъла да пресъздаде на широко платно двете въстания с техните знайни и незнайни герои.

„Ние имаме герои, наша народна гордост, като Л. Каравелов, Левски, Хаджи Димитър, Караджата, Ботев, Бенковски, Волон, Каблешков и много други, но на малцина са те известни, на малко от тях се знае где почива свещеният прах. . .“ — пише З. Стоянов в предисловието на том първи от „Записките“, датирано 22 януари 1884 г., Пловдив<sup>5</sup>.

Тук се чувствава интонацията на обявлението за „Записките“, публикувано две години преди това. В предисловието, верен на чувството за историчност, З. Стоянов отбелязва годините, в които е писана първата част на книгата (1881—1883). Той благодарни за сведенията, които са му дали съпоборниците: П. Горанов, Панайотов, Христо Иванов, Д. Ахмаков, Иван Ворчо, Кр. Самоходов, Хр. Благоев, Никола Обретенов, С. Заимов, Кр. Стефанов, Ф. Щърбанов и много други.

„Моля убедително да ме простят всички наши съотечественици, на които споменавам имената в книгата си и които съм нападнал неправедно, по криви сведения може би. Тежка е обязаността на оногова, който се придържа у истината“ — заключава летописецът.

Нека се върнем към предисторията на „Записките“.

Съществува тежен ранен вариант, онасловен „По въстанията. Разкази от един бунтовник“, който се пази в Института за история при БАН, секция „Възраждане“<sup>6</sup>. Той съдържа 74 номерирани страници. Следващата „втора част“ с номерирани страници от 75 до 159 се намира в Българския исторически архив под заглавие „Записки по въстанията през 1876 г.“<sup>7</sup>

Заключителното изречение, изписано с ръката на летописеца: „Свършено на 6. IX. 1883 г. — 308 с.“, поставя пред изследователите въпроса, кой вариант е завършен

<sup>3</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 346.

<sup>4</sup> Пак там с. 353.

<sup>5</sup> З. Стоянов. Съчинения. Т. I. С., 1965, с. 31.

<sup>6</sup> Институт за история при БАН, секция „Възраждане“, ръкописна сбирка, инв. № 46, 47 и 48 — 1954 г.

<sup>7</sup> НКМ — БИА, ф. 100, II А—9157.

на тази дата. От друга страна — само един прецизен текстоложки анализ може да потвърди дали двете части са едно цяло.

Очевидно части от този ранен вариант 3. Стоянов е дал за прочит и обсъждане на най-близките си приятели-съдейници от този период — Н. Обретенов, Г. Кърджиев, Р. Иванов. . . Това е отбелязано в дневника на Н. Обретенов — 1879 г., който наскоро ще бъде публикуван.

Но чувството му за самокритичност е високо и 3. Стоянов не бърза да публикува. Известно е, че първата му безспорно установена публикация е фейлетонът „Знаеш ли ти кои сме?“ във в. „Независимост“, бр. 30 от 24 декември 1880 г., т. е. най-малко две години след вероятното написване на ранния вариант.

Много по-късно 3. Стоянов предоставя за публикуване откъси от „Записките“ в авторитетното Вазово списание „Наука“ в Пловдив. Публикацията е осъществена в кн. 8 и 9 (с. 925) и кн. 11 и 12 (с. 1039) 1883 г., което показва, че материалите са предавани на два пъти с пауза между 9-а и 11-а книжка. Прави впечатление, че откъсите са под рубриката „По науката и социологията“, а не в художествения отдел вероятно поради разбирането на редакцията, че творбата не притежава художествени белези, а е само „описателна достоверност“<sup>8</sup>. Може да се предполага, че авторът се съгласява на този компромис по същата причина, която го принуждава въобще да стигне до предварително огласяване — хроническия недоимък. „Ще дам да публикуват нещо в „Наука“ от „Записките“, да изкарам пари за дрехи“ — пише той на душеприказчика си Н. Обретенов в писмо от 9. III. 1883 г., Пловдив<sup>9</sup>.

Откъсите в сп. „Наука“ са озаглавени: „По въстанията в 1876 г. Събранието на Оболище (разказ на очевидец)“. Тук „очвидец“ е в ед. ч. (в „Записките“ е „разказ на очевидци“ — б. м., Ст. Ч). От това може да се направи заключение (и тук е необходим сравнителен текстоложки анализ!), че авторът е дал за предварително огласяване на съчинението си част от ранния вариант, където преобладават личните му преживявания. В забележка към публикацията 3. Стоянов пише, че тук са дадени „някои отделни събития от въстанието, разбира се, достатъчно съкратени“. Има достатъчно основания да се смята, че през втората половина на 1883 г. авторът е преработвал ранния вариант, докато се стигне до публикуването на първия том.

Нуждата от средства за завършване на първата част от „Записките“ принуждава 3. Стоянов да пише прошение до директора на просвещението в Източна Румелия за помощ, което носи дата 26. IV. 1883 г.:

„От четири години насам се занимавам да пиша историята на българските въстания, която е вече на свършване. За да допълня някои сведения от приключенията, станали през 1876 г., нужно ми е да отида сам до Перушица, в гората „Еледжик“ (при „Маркова порта“), което беше един от главните пунктове в Карлово, за да взема бележка за живота на Левски и пр. Потрудах се да си доставя тия сведения писмено, но видях, че това бе невъзможно, защото двама души не говорят едно — всеки казваше онова, което се отнасяше лично до него. Считам за нужно да ви явя, господин Директоре, че като апостол и съучастник в Панагюрското въстание аз познавам всичките деятели в окръга и най-добре зная накъде да я обърна работата за събиране на сведения.“

Четиригодишната работа над „Записките“, както се изразява 3. Стоянов в прошеннието, предполага тя да е започнала през 1879 г. А в предисловието му към първата част на „Записките“ той уточнява времето за написване от 1881 до 1883 г. Очевидно първите две години (1879—1881) са времето за подготовка и написване на ранния вариант.

В БИА са запазени няколко плана на съдържанието на „Записките“, които показват лабораторната работа на автора над капиталното съчинение. В един от вариантите „Записките“ са предвидени в четири тома: първи том — Приготовление, втори том — Въстание и По Балкана, трети том — Затворите — Троян — Сливен — Медвен — Черкезите — Фабриката — Бягане — Русите. Четвърти том — Въстанията в Батак, Пе-

<sup>8</sup> А. л. Йорданов. Наука. — В: Периодика и литература. Т. I. С., 1985, с. 221.

<sup>9</sup> 3. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 369.



рущица, Брацигово, Дялово, Копривщица, Клисурса, Сливен — Таню (Стоянов), Габрово, Ново село (Троянско)<sup>10</sup>. В друг вариант „Записките“ са разделени на 25 глави в две части, а в трети вариант — на 21 глави и отделно описание на десет затвора<sup>11</sup>.

Идеята да се издадат „Записките“ в три тома принадлежи на Н. Обретенев. „Аз не съм съгласен да се издадат „Записките“ на цяло, защото ще изгубим време, па и хората ще почнат да ни псуват. Щом е готова първата част (смятам да бъдат на три части), прати я. Нали ти писах предложението на Жейнова (печатаря — б. м., Ст. Ч.), които са: ще напечата първия том и като почнем да събираме пари, ще му плащаме; второ — като наближи да му се отплатим, ще туриш втория том, и т. н.“

Редът в тритомника се спазва във всички издания на „Записките“ с изключение на изданието от 1940 г., където историята на встанията в Пловдив, Перущица, Брацигово и Батак е включена във втория том, а в третия том остава единствено темата „Затворите“, като се следва по този начин формалният хронологически принцип.

В БИА — фонд 100 — Захари Стоянов — са запазени много спомени, бележки, сведения, които показват какви титанически усилия му струва подготовката за написване на „Записките“. Поради липса на достатъчно средства той не може лично да обходи поборниците и да ги разпита, да посети всички исторически места, а се надява в повечето случаи на писмените сведения. По тази причина той се ограничава в изобразяването на встаническите действия само в Четвърти революционен окръг. Интимната му мисъл при преместването от Русе в Пловдив през септември 1882 г. вероятно е била да бъде по-близо до историческите места, където е действувал по време на Априлското въстание.

Обширната кореспонденция с побратима Н. Обретенев от това време сигурно бележи трудния път на създаването на „Записките“.

В писмо до побратима с дата 3 март 1877 г., Котел (въсъщност Медвен, родното му село, където е въдворен след освобождаване от затвора — б. м., Ст. Ч.), З. Стоянов се оплаква, че живее „като в африканска пустиня“: „Знаеш, че в страната, дето се намирам, новините липсват, а пък да ти пиша за минали работи, нямам толкоз пари да купя книга.“<sup>12</sup> Сиреч, толкова много може да се пише за миналите работи, че безпаричният З. Стоянов не може да купи толкова хартия.

Цялото писмо е написано на иносказателен език и с недомлъвки. З. Стоянов знае, че кореспонденцията му се следи. В забележка към писмото той съветва побратима да пише със симпатично мастило.

Горещитраното изречение от писмото навежда на мисълта, че в родното си село З. Стоянов има много време, за да премисли, особено преживяното в затворите, а може би и да направи записки.

В първото си писмо до Н. Обретенев, след като пристига в Пловдив, З. Стоянов съобщава, че още не е разпратил обявлението за „Записките“, а в последвалото го, с дата 29. IX. 1882 г., че „дядо Славейков се готвил да печати нещо за Панагюрското въстание, гдето той нарочно ходил да събира сведения, но сега ще ги остави“<sup>13</sup>.

В друго писмо с дата 3. X. 1882 г., той се заканва на Т. х. Станчев, че ще „подстъпи боклуците му: „Чорбаджия“, „Борбите и страданията на българите“<sup>14</sup>.

Става ясно, че З. Стоянов живо се интересува от темата за Априлското въстание, кои автори се заемат с нея, какви художествени резултати са постигнали, и е готов ревностно да я защити от бездарниците.

„Пиша „Записките“. Ще ми трябват и други сведения, за които разписах“ — пише той до Н. Обретенев на 28. XI. 1882 г.<sup>15</sup> Това е първото отбелязано обстоятелство, че се е заел с голямата задача. В същото писмо той иска конкретни сведения за Червено-

<sup>10</sup> НКМ — БИА, ф. 1000 П А — 8676.

<sup>11</sup> Пак там ф. 100, П А — 8676 и П А — 8670.

<sup>12</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 343.

<sup>13</sup> Пак там с. 355.

<sup>14</sup> Пак там, с. 356.

<sup>15</sup> Пак там, с. 357.

водската чета от побратима си и го подканя да пише на Христо Големия за сведения от Новоселската чета. „Пиши комуто трябва, ако познаваш някого от Габрово, за четата на Дюстабана“ — следва нова поръка в същото писмо.

От тази кореспонденция научаваме за промяна в плановете на З. Стоянов относно съчинението му. „Пиши „Записките“ — съобщава той на Обретенов в писмо от 8. XII. 1882 г., Пловдив, — но като нямаме слугиня, сутрина и вечер съм длъжен да ходя на пазар. Аз, както знаеш ти, отнапред мислех да пише в „Записките“ само онова, що съм видял, но сега измених плана си, т. е. трябва да се пише за всичко. На Перуцица ходихме миналата (неделя) със Сия, отдето можах да събера доволно сведения. Също ми изпратиха и от Сливен сведения. Много мъчно се събират сведения, защото когото питаш, все за себе си иска да говори.“<sup>16</sup> В същото писмо З. Стоянов отбелязва: „Много добре ще направи Мишината (Ст. Заимов—б. м., Ст. Ч.), като ми прати сведения за Враца.“ В замисъла на З. Стоянов е все още да се пише и за Врачанския революционен окръг.

Той се интересува от всички издания, свързани с интересувашата го тема. В писмата си моли Н. Обретенов да му прати преведената от Стамболова книга „Зверствата в България“, „две книжки за Дряновския манастир от Радославова и някакъв калугер, книга от Ангелаки Савич. Към последната З. Стоянов се отнася твърде критично: за нея „не струва да се съобщи даже — мръсно робство, низкопоклонничество и серсемлик“ — пише той в недатирано писмо до Н. Обретенов<sup>17</sup>.

„По Коледа ще отидем на Панагюрище за сведения (в тази му дейност неоченим помощник е съпругата му Анастасия — б. м., Ст. Ч.). Много работя тез деня. Бързам“ — завършва същото писмо летописецът.

Семейните неспогоди, загубата на първородната дъщеря Марийка, която се ражда недоносена, безпаричието пречат на творческия процес, задушават духовния подем у Захария. „Мъчно — изстенва той в писмото си до Обретенов, писано на първия ден на Рождество, 1882 г. — Като се mine зимата, ще гледам да бягам от Пловдив.“<sup>18</sup>

„Тия дни, при такива главоболия, не мога и да работя. Ах, где Русчук! Ако бяхме там, не щеше да се случи това. На Панагюрище не можах да отида, по причина на Сия“<sup>19</sup> — пише З. Стоянов на побратима си на 15. XII. 1882 г.

И отново иска сведения за Букурещ и Гюргево, за комитета и неговия устав.

Получените сведения не всякога го удовлетворяват. Следите от въстанията са още горещи, надделяват емоции и пристрастия, а изискванията на историка З. Стоянов са високи. Тези сведения са често превзети от субективизъм и неточности, понякога и от малограмотност и са в пълно противоречие с неговата методология. А последната се гради на високи образци от съчиненията на Ла Боеси, Бокл, Тен. . .

„И Христовите (на Христо Големия — б. м., Ст. Ч.) записки едва ли имат някаква цена — оплаква се З. Стоянов на Обретенов в писмо от 8. I. 1883 г., Пловдив. — Той писал за моабети и кубарлок. Той знае много неща, но трябва да седнеш насреща му, па да пишеш. Тези хора не знаят кое е нужно и кое не.“<sup>20</sup>

Побратимът му разбира мъките на летописеца и му пише (писмо от 26 август 1883 г.): „Относително „Записките“ много бавно се върши, а особено като става писмено. Хората малко ги е грижа да ти отговорят, когато ги питаш за някои неща. . . Навсякъде пиши, пиши, че пак пиши и. . . нищо. Дано се пооправят някак работите тук, та да се приберем наедно. Тогава ще можем да я вършим по-добре.“<sup>21</sup>

З. Стоянов продължава настойчиво, стонически своята събирателска и изследователска работа по посока на една широка панорама на въстанията. „Аз имам вече сведения от Тракия почти отвсякъде. Остава само Батак. От Заимова имаме други едни записки, а именно в кое село колко села са влизали във време на въстанието, проводи

<sup>16</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 359.

<sup>17</sup> Пак там, с. 360.

<sup>18</sup> Пак там, с. 362.

<sup>19</sup> Пак там, с. 363.

<sup>20</sup> Пак там, с. 365.

<sup>21</sup> Пак там, с. 439.

ми и тях. За Видин Филипов твърде малко може да ми помогне. Тогава ще пиша и нещо за дядо Николовото въстание. Но трябва да има човек пари да обиколи всичко. За Шопското въстание има писано на френски, гдето е ходил нарочно човек<sup>22</sup> (Писмо до Н. Обретенов от 8. I. 1883 г.).

Съпругата му Анастасия Стоянова е дълбоко съпричастна в неговата работа по „Записките“. Ето какво пише тя до брат си Никола на 20. IX. 1883 г.:

„Записките“ Захарий мислеше да издаде на един том, за да може нещо да капне, но няма (да) бъде — трябва да (се) издадат на два тома и пак може да капне някоя пара, защото нищо и никакви книги виждам с такава цена, а защо за тая, която има такъв гладък език и грамадни фактове. . . Преглеждам „Записките“: скоро ще ти пратим първият том. Захария чака сведения от Стамболова.“<sup>23</sup>

Това е документирано доказателство, че Ан. Стоянова върши определена редакторска работа върху „Записките“ вероятно с оглед на правописа, без да засегне неговия стил и език, от които самата тя се възхищава. Едно писмо до Капитана (Н. Обретенов) с дата 7. X. 1883 г. изяснява причините за закъснението на „Записките“: „Не ти трябва тебе Кавур (става дума за останалото непубликувано съчинение на З. Стоянов „Българският Кавур“—б. м., Ст. Ч.). Нали ще печатате „Записките“? Те са готови прегледани. Спрях ги да чакам отговор от Стамболова, комуто писах втори път да ми отговори с две думи: чакам и твоите писма, за които ми пишеш и които трябва да влязат в първи том. Онова, което аз искам да поправа и допълня, е за Букурещ. Ще почакам още малко, па ще ги блъсна. Ти ги считай готови вече. Ако закъснеем и сега, много ще изгубим.“<sup>24</sup>

Тук отново се срещаме с прецизността и чувството за отговорност на З. Стоянов. Той не предлага тома за печат, докато не изясни всички обстоятелства, и то от очевидците.

Публикацията в сп. „Наука“ изостря любопитството и интереса към това издание. „Твоите бележки за въстанията много добре се посрещат. Явиха се вече любители из Чехско, които искат да я преведат и напечатат“<sup>25</sup> — пише му Тома Кърджиев от Русе.

През февруари—март 1883 г. З. Стоянов преболедува от тиф, след което отново започва усилена работа по приключването на първия том.

На 12 октомври 1883 г. З. Стоянов и Н. Обретенов пишат прошение до Министерството на просвещението в София за помощ, необходима за завършване на събирателската работа и за напечатването на книгата, която ще излезе доста голяма според обявлението. . . „Отговорът не се забавя — десет дни по-късно те получават писмо от министър Д. Моллов, че прощата им не се удовлетворява.

Летописецът и поборникът не се предава — праща ново прошение, този път до Постоянния комитет в Пловдив.

„Имам събрани материали по българските въстания от 1868—76 г., сичките засвидетелствувани и проверени от очевидци и участващи в движенията. Цялата книга ще да излезе от около 50—60 коли. Ръкописите за първия том отдавна имам вече приготвени за печатане, но не се наемам да почна печатането. Не се наемам аз собствено за това, защото чисто литературните издания нямат у нас още цена, а, от друга страна, скромните ми материални средства не ми позволяват да се впусна в подобен риск. . . Ако е възможно, да ми се отпусне една помощ от надлежното място, за да издам на бял свят горепоменатата си книга, която ще да носи заглавие „Записки за българските въстания“<sup>26</sup> (в първото издание заглавието е „Записки за българските въстания“—б. м., Ст. Ч.).

Прави впечатление, че в прошениято З. Стоянов категорично причислява „Записките“ към „чисто литературните издания“.

<sup>22</sup> Пак там, 365—366.

<sup>23</sup> Пак там, с. 371.

<sup>24</sup> Пак там, 372—373.

<sup>25</sup> НКМ — БИА, ф. 100, II А — 8663.

<sup>26</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 374.

Едно кратко писмо от 5. XII. 1883 г. до Н. Обретенов, който е станал околийски управител във Враца, издава трагичното състояние на летописеца, загубил търпение: „Да чака милостта на министри и управители: „Със „Записките“ така си чакам още, а най-последно ще ги натикам в собата, па каквото ще да става.“<sup>27</sup>

Здравият разум надделява и Постоянният комитет отпуска 60 лири за „Записките“. Летописецът е обнадяван. „Ние сме здрави и читави — пише той на Обретенов в писмо от 24. XII. 1883 г. . . — Моят служба не е унищожена. Пак ще получавам по 12 лири и докато е тук Алеко, не вярвам да остана без парче хляб.“<sup>28</sup> Става ясно кой е причината последната просба на летописеца този път да не остане без последствие.

„Най-последно Постоянният комитет — пише З. Стоянов в „Отворено писмо на г. С. Бобчев, редактор на в. „Марица“, — в който се намериха хора да мислят по български, независимо от желанието на кесяковци и петковци, определиха да ми се даде помощ 60 лири, върху които ще трябва да прибавя още пет пъти по 60, та така да ми излезе цялата книга. В тая книга аз описвам делата на стотина души български деятели, от половината на които гробовете са известни само мен.“<sup>29</sup>

Още много неприятности струва на З. Стоянов отпускането на тази помощ. „Груев, който се бои да не би да съм писал за него нещо, поиска ръкописите да ги прегледала една учена комисия, та тогава да ми даде парите. Той на това няма право, защото комитетът ми дава сумите, па да видим. Аз му не давам не ръкописи, но зехир даже.“<sup>30</sup>

„Записките“ са за Захари нещо священо и той не допуска никаква намеса и цензуриране — висш цензор е неговата съвест.

На нападите на С. С. Бобчев във в. „Марица“ З. Стоянов не остава дължник. „Да кажа нещо за шестдесетте лири, за които ме хале г. Бобчев. Аз имам готова книга за печат по българските въстания, но за да я издам на бял свят, нямам средства. Много врати похлопах да-ми се отпусне някоя сума. На едно място ме питаха имам ли диплома, на друго — на коя партия принадлежа, на трето искаха да ми цензорират ръкописите и пр. . .“<sup>31</sup> Летописецът приканва Бобчев и редакцията на в. „Марица“ да „заповяда и разгледа протоколите в Постоянния комитет и той ще да се увери кой е подеиствувал най-много да се вземе прощението ми под внимание“.

Първоначалният замисъл е първият том на „Записките“ да излезе в тираж 2000 екз. „Аз казвам, че от „Записките“ 2000 е доволно. Инак много пари ще отидат“ (писмо до Н. Обретенов, 13. I. 1884 г., Пловдив).

Добрият прием на книгата му за Левски го окуражава да се реши първият том на „Записките“ да бъде отпечатан в тираж 3000. „Ще напечатам 3000, а че бакалът“ (писмо до Н. Обретенов, 30. I. 1884 г.). „Ще печатам 3000 с добри кори и ушити“. „Левски“ хвърква вече. Само в Пловдив се продадоха 2000 и не стигнаха даже“ (писмо до Н. Обретенов, 13. II. 1884 г.).

Офертата, която му предлага Н. К. Жейнов, управител на печатницата на Р. Каролев в Русе, е неизгодна (117 лв. на кола), затова първият том се отпечатва в Пловдив. За успеха на „Записките“ говори следното съдържано изречение в писмото му до Н. Обретенов, 14. X. 1884 г.: „Писати ми приятели от София и Лом, че книгата има успех“<sup>32</sup>. И малко по-късно: „Как са „Записките“? Искаха ми от Свищов, Ловеч и Търново“ (писмо до Н. Обретенов, 25. XI. 1884 г.)<sup>33</sup>.

„С тия „Записки“ — споделя З. Стоянов с побратима си (в писмо от 24. XII. 1883 г., Пловдив) — или ще потънем, или пък ще да се въздигнем.“ Хамлетовският въпрос отдавна има отговор — „Записки по българските въстания“ заемат своето достойно място в лавицата на българската книжнина.

<sup>27</sup> Пак там, с. 376.

<sup>28</sup> Пак там, с. 376.

<sup>29</sup> З. Стоянов. Съчинения. Т. III. С., 1966, с. 525.

<sup>30</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 376.

<sup>31</sup> З. Стоянов. Съчинения. Т. III. С., 1966, с. 525.

<sup>32</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 381.

<sup>33</sup> Пак там, с. 383.

Първият том на „Записките“ е забелязан и от Димитър Благоев, който пише в статията си „Нашата литература“ — 1885 г.: „... В настояще време това направление (става дума за Каравеловата линия в „умствения и нравствен живот“ — б. м., Ст. Ч.) съставлява само изключение, единственият представител на което се явява З. Стоянов, който един само остана верен на светите идеи на кружока, в който, както се види, се е развивал. Апропо, вярваме, че З. Стоянов не ще прекрати своята литературна деятелност с основа драго за нас и за всякой честен човек направление, което ние намираме у него.“<sup>34</sup>

З. Стоянов продължава своята книжовна дейтелност в това направление, като издава през 1885 г. книгата „Четите в България на Филип Тотя, Хаджи Димитра и Стефан Караджата (1867—1868)“ в областната печатница — Пловдив. Събраният материал за четническите действия през 1867—1868 г. според обявлението за „Записките“ (1882 г.) влиза в тая самостоятелна книга.

„Аз съм далеч от да претендирам, че съм сполучил да схвана всичко от тоя славен поход на нашите борци. Моята цел е да направя начало“ — пише З. Стоянов в предисловието на книгата с дата 20. IX. 1884 г.<sup>35</sup>

Начало е и първата негова биография на Левски. „Възможно ли е да се напише така лесно биографията на тоя човек?“ — задава риторичен въпрос З. Стоянов в предисловието на книгата „Васил Левски (Дяконът). Черти от живота му“.

„Същата почти мъчнотия (недостатъчно признание на делата на революционерите, липса на материални средства за обхождане на историческите места и разпитване на живите герои — б. м., Ст. Ч.) се среща и при събирането на материали за биографията на другите наши народни дейци: Хаджи Димитър, Караджата, а най-много за буйния херой на Радецки — Ботев. . .“ — споделя с читателите авторът в същото предисловие<sup>36</sup>.

Очевидно замисълът в обявлението за „Записките“ е един — изобразяване на революционните движения в България и техните дейци от 1836 г. до Априлското въстание, но реализацията му с времето се променя. З. Стоянов написва биографиите на Левски, Ботев, войводите (преждевременната му смърт погречва да напише биографията на своя кумир Л. Каравелов — б. м., Ст. Ч.), трите тома „Записки по българските въстания“. Много от събраните материали не са могли да влязат в книги — те остават пръснати в редица публикации от периодиката.

Творческият процес на събирателство, изследване, съставителство и пр. е единен. Не се променят езикът и стилът на тези книги; това е една сплав по дух и атмосфера, по сила на внушение и емоционален изблик, която по силата на обстоятелствата е разделена.

Активното участие на З. Стоянов в подготовката на Съединението забавя работата му върху втория том на „Записките“. Може би летописецът чувствава и известна умора от непрестанното нервно напрежение, защото пише на Н. Обретенков в Тутракан (в писмо от 8. V. 1885 г., Пловдив): „... аз машина ли съм или съм някоя свръхестествена сила, што да пиша и печатам книги една подир друга? Ти разбираш ли какво ще каже: да напишеш, да направиш коректура, да разпратиш, да отговаряш на писма, да водиш тефтер, да ковеш сандъци, да дириш пътници по ханища, да вържиш, да правиш изследвания и пр., и пр. . . Тук се иска воля, труд и енергия, не от месо, но от желязо!“<sup>37</sup>

В същото писмо информира накратко побратима си: „Втори том и „Превратът“ (непубликувано съчинение — б. м., Ст. Ч.) са свършени.“

Между впрочем З. Стоянов пише ново прошение до председателя на Министерския съвет в София с дата 12. I. 1885 г.:

„Подписаний съм се завзел да пиша историята на българските въстания. (Това е още едно доказателство — З. Стоянов пише книгите си със съзнанието, че това са части от една история на българските въстания — б. м., Ст. Ч.) Издал съм биографията на

<sup>34</sup> Д. Благоев. Съчинения. Т. I. С., 1957, с. 145.

<sup>35</sup> З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 126.

<sup>36</sup> Пак там, с. 17.

<sup>37</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 394.

Васил Левски и първият том от друга една книга под заглавие „Записки по българските въстания“. Имам написани още около 60 печатни листи материал по същия предмет, в който влязва и четата на Х. Димитра и Хр. Ботева. Искам да събирам материал и за биографията на други още дейци като Л. Каравелов и пр. Но за да извърша всичко, не ми достигат материални средства. . .<sup>38</sup>

Прошението завършва с предупреждение: „...ако събирането на тия материали се отложи за по-после, в разстояние на което време ще да се изгубят много дейци и очевидци, то едва ли ще може да се достигне наполовина онова, което може да стане днес“.

Прошението е писано в София, където З. Стоянов проучва въпроса за постъпване на работа в Народната библиотека. Отказва се, защото заплатата му се вижда малка.

В София той се установява година по-късно. Тук започва да редактира заедно с Д. Петков и Д. Ризов в „Независимост“. З. Стоянов приема предложението на Наталия Каравелова да поеме редактирането и издаването на Каравеловите съчинения; издаването да става в печатница, купена с нейни средства на съдружески начала.

„Надък ще купува печатница, иска и мене да направи съдружник — пише той на Н. Обретенов на 15. VI. 1886 г., Русе. — Тя, разбира се, ще брои парите сега, а аз ще да изплащам своя дълг от правото или печалбата, която ми се пада от съчиненията на Любена. Аз не зная що да сторя, защото знаеш до колко съм бос в тия ситни-дребни търговски работи. После, имам да печатам свои книги. Ще трябва да бъдем и на тях съдружници. . .<sup>39</sup>

След Съединението започва държавническата дейност на З. Стоянов. Той е избран за депутат от Южна България в Четвъртото обикновено народно събрание, привлечен е за кореспондент на в. „Таймс“.

От преписката му с русенския печатар и съдружник на Н. Каравелова в типография „Н. Л. Каравелова и Сие“ — Русе А. Р. Аксентиев се вижда, че вторият том на „Записките“ се печата заедно с Каравеловите съчинения. Става дума и за преиздаване на първия том, ако Министерството на просвещението го изкупи, но това остава само проект.

„Настоящата книга е написана в най-тежките минути за България, когато нейното съществуване и онова на секи българин се четеше не на години, а на часове“ — пише авторът в предисловието, датирано м. октомври, 1887 г., Русе<sup>40</sup>. Това е времето на Стамболовия режим — втората половина на 1886 г. до август 1887 г.

Въпреки заетостта му по държавническите дела, както и интензивната журналистическа дейност — той е съредактор на в. „Свобода“, автор на политически брошури и стотици статии и фейлетони във вестниците, издател на Каравеловите и Ботеви съчинения, работата над третия том на „Записките“ не стихва.

„Да се искат сведения — пише той в непубликуваните „Съвременни записки за България“<sup>41</sup> — 1. От Ивана Христов в Русе. 2. За четата в Сливен. 3. За четата в Севлиево. 4. Да се пише и на Христо Големия. 5. За Христо Малкия. 6. Четата от Червена вода. 7. Перуцица. 8. Батак. 9. Брацигово. . .“

Набелязан е план (л. 39—40) за разказа му, след като излиза от затвора: „Сливен (затворът). В полис. Янглаш (?)<sup>42</sup>. Отърва се. На свобода. На Карадимитрова хан. Нямам пари.“

Успехът на издадените първи и втори том на „Записките“ повдига самочувствието му на автор и той възторжено пише на своя спомоществател Димитър Златев-Черкиня (писмо от 6. IV. 1889 г., София): „Второ издание ще направя, ако купи Министерството. Сега пиша трети том „Записки“. Как да ги не пиша — пиша ги, когато искат нещо.“<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Пак там, с. 386.

<sup>39</sup> Пак там, 402—403.

<sup>40</sup> З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 341.

<sup>41</sup> НБКМ — БИА, ф. 100, П А — 8670.

<sup>42</sup> Може би янлъш (янлъшлък) — диал. — грешка, недоразумение.

<sup>43</sup> З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 417.

За разпространението на Захариевите книги му помагат съборниците. Книгите му се препоръчват с циркулярно писмо от Министерството на просвещението.

Скоропостижната смърт на летописеца прекъсва неговия неистов, вдъхновен труд по третия том на „Записките“, много от замислите му остават неосъществени.

„Жалко е, че покойният не можа да довърши третия том цял — пише неговият съдийник Д. Петков в предисловието на посмъртното издание на този том (София, печатница „Либералний клуб“, 1892). — Както ще видят читателите, той е прекъснат в най-интересната част — края на баташкото клане. А желателно беше да чуехме неговото мнение след тази поразителна картина, която нещото му перо рисува тъй сърдечно и раздиращо. В края на ръкописа покойният не е турил даже и точка.“<sup>44</sup>

Във всички стари издания (като се започне от първото — 1892 г.) тази точка липсва. Това е малък скръбен знак на неговите издатели и почитатели. В по-новите издания обаче старателни редактори са я поставили. . .

„Неговата съпруга искаше да издаде по-рано книгата — обяснява в същото предисловие Д. Петков, — пред вид обаче на това, че средствата ѝ бяха твърде оскъдни, тя отлагаше днес за утре. Това лято (предисловието е датирано м. октомври 1892 г. — б. м., Ст. Ч.), подпомогната от приятели, тя направи един риск и даде ръкописите в печатницата.“

Историята с летописеца се повтаря — Анастасия Стоянова пише прошение до министъра на народното просвещение на 6. X. 1892 г. за отпускане на средства за откупуване на третия том на „Записките“, но то остава без последствие.

През 1894 г. тя успява да издаде също на свой риск второ издание на първия том на „Записките“ в печатницата „Либералний клуб“ — София в тираж 2000 екземпляра.

<sup>44</sup> З. Стоянов. Съчинения. Т. I. С., 1965, с. 579.

## КЪМ ПОЕТИКАТА НА РАННИЯ БЪЛГАРСКИ МОДЕРНИЗЪМ (Кирил Христов и Пейо Яворов)

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Странно е, че досега в нашето литературознание почти не е разисквана темата за взаимоотношенията между П. К. Яворов и К. Христов. Нямам предвид житейските отношения, каквито те почти не са имали поради редица причини, а евентуалните творчески взаимодействия и влияния. Яворов и К. Христов са най-значителните дебютанти в българската поезия през последното десетилетие на XIX в., заели по-късно предно място в новата ни литература. Фактът е знаменателен не с това, че дебютът им съвпада с прословутия *fin du siècle*, ознаменуван от апогея на символизма, а с обстоятелството, че и у нас краят на столетието е свързан със сложни трансформационни процеси в областта на литературата. Това е началото на българския модернизъм, свързано с новата естетическа линия на сп. „Мисъл“, начело на което стои д-р Кр. Кръстев. Интересът към тази значителна, ала сложна и противоречива фигура в нашия културен живот от недалечното минало е продиктуван от стремежа тя да получи по-точна марксистическа оценка след няколко десетилетия едностранчива и преднамерена интерпретация. Но в случая д-р Кръстев ни интересува не сам за себе си, а във връзка с дебютиралите към края на столетието К. Христов и Яворов.

Доброжелателното отношение на главния редактор на сп. „Мисъл“ към двамата неизвестни млади поети в никакъв случай не е случайност. То не е и литературно мекенатство в традиционния смисъл на думата, макар че тази дума е съвсем намясто, когато трябва да се характеризира личното участие на д-р Кръстев в живота на двамата поети през този период. Независимо от това как се развиват впоследствие отношенията на критика с всеки един от тях, по времето, когато дебютират, той е техният най-влиятелен покровител и поддръжник. Малко известен факт е, че петмесечният престой на К. Христов в Неапол в началото на 1897 г. е станал възможен благодарение на активното застъпничество на д-р Кръстев. Този престой в Италия, на който дължим появата на втората стихосбирка на К. Христов „Трепети“ (а според предварителното условие младият поет е трябвало да преведе и Байроновата мистерия „Каин“), изиграва много съществена роля в творческото укрепване на неговия талант.

Неоценима е заслугата на д-р Кр. Кръстев за професионално-творческото съзряване и на Яворов. След като никому неизвестният телеграфист от провинцията сътрудничи на сп. „Мисъл“ в продължение на две години (1897—1899), с активното съдействие на д-р Кръстев и П. П. Славейков в началото на столетието той бива преместен в София и не след дълго получава статут на професионален литератор.

Покровителствувайки талантиви млади поети, главният редактор на сп. „Мисъл“ не е задоволявал никаква лична суета. Той е провеждал — според разбиранията и възможностите си — една целенасочена литературна политика, чиято основна задача е била дискредитирането на смятаната от критика за остаряла Вазова поетика и извеждането на българската литература към общоевропейски хоризонти. В писмо до К. Христов по време на престоя му в Неапол д-р Кръстев се опитва да даде насока на поетиче-



ския му дар по следния начин: „Иска ми се да нарека сборката ви „любовни трепети“ и може да го сторя, макар да е малко башибозушки от моя страна. Ама тогава ще трябва отчаяни любовни стихове да напишете, белким стоплим, разпалим, разчувствуваме тая тѣпа България, за която любовта съществува само зад вратата.“

Към 1897 г., когато се появява втората стихосбирка на К. Христов „Трепети“, трябва да отнесем и краткотрайната фаза на активно литературно взаимодействие между младите и непознати един на друг поети. Бихме могли да характеризираме накратко това взаимодействие със известно влияние на К. Христов върху Яворов и постепенното превъзможване, асимилиране и освобождаване от него.

За да мотивираме това странно звучащо на пръв поглед твърдение, необходимо е да припомним, че появата на стихосбирката „Трепети“ през 1897 г. се възприема като истинско събитие в литературния живот. През следващите две-три години за книгата се отзовават най-авторитетните критици, писатели и литератори като Д. Благоев, Г. Бакалов, д-р Кр. Кръстев, А. Страшимиров, езиковедът Беню Цонев, Георг Адам и др. Стиховете на младия поет правят силно впечатление с новите теми и идеи, с жизнеността и подчертания си индивидуализъм. Със свойствения си нарцисизъм по-късно К. Христов заявява по повод на стихосбирката си: „Българската нова поезия е родена на 1897 г. с появата на моите „Трепети“. Колкото и драстично да звучи това негово изявление, то не е лишено от основание. Интересът към книгата е продиктуван не само от значителното дарование на младия поет, но и от обстоятелството, че тя наистина открива нови посоки в тогавашната българска поезия. Определено трябва да се заяви, че преливащите от жизненост стихове, откровената еротика и бягството от социалните проблеми на деня са черти, които във висока степен хармонират с твърде неопределената модернистична програма на д-р Кр. Кръстев и формиращия се кръг около неговото списание. Тази констатация се подкрепя и от вече приведеното естетическо единомислие между критика и поета, от програмната задача да бъдат разбунени духовете с нов тип лирика.

Отношенията между д-р Кръстев и Кирил Христов напълно се вметват в теоретическата схема за двустепенния характер на българския модернизъм, предложена преди време от словашкия българист Ян Кошка. Ако се опитаме да уточним и конкретизираме тази постановка, в първата фаза на модернизма, свързана изключително с творческия кръг около сп. „Мисъл“, преобладава и д и в и д у а л и з м ъ т като естетика и поетика, докато във втората, откритата се след 1905 г., вече доминират собствено с и м в о л и с т и ч н и тенденции. Най-значителни представители на първата фаза на българския модернизъм в поезията са Пенчо Славейков, Кирил Христов и отчасти П. К. Яворов, който е преходна фигура, предвещаваща същинските символисти, без да се идентифицира напълно с тяхната програма и творчески диренция. И макар Яворов да се извисява като най-значителния ни поет след Ботев, преходният характер на неговата поетика е може би най-съществената причина в началото на столетието, време на литературен кипещ, той да остане самотен и недоразбран между спорещите групировки — неприет докрай в кръжеца около „Мисъл“ и оспорван от младите символисти, почетатели на Т. Траянов.

С оглед на интересуващата ни тема много по-съществено е да се посочат обаче някои отличителни черти на първата модернистична фаза. Докато индивидуализмът на П. П. Славейков е моделиран под въздействие на философията на Ницше и своеобразно пречупения в поезията му култ към силната личност, в ранната лирика на К. Христов той е оцветен от силни хедонистични нотки и не се отличава принципино от декадентския стоцентризъм и култ към изтънчената еротика. Разликата е може би само в това, че Кирил-Христовата еротика няма нищо общо със завешания от Бодлер култ към „страйната красота“, а е необикновено първична, жизнена и по същество продължава анакреонтичната линия в нашата поезия от времето на П. Р. Славейков и младия Вазов. И тъкмо тази виталност на Кирил-Христовата „анакреонтея“ подвежда някои съвременни изследователи да твърдят, че поетът „създава ярка и блестяща поезия на любовта и природата, чужда на декадентската умора и изнеженост“ (Речник на българската лигера-

тура, т. III, с. 538). Парадоксът е в това, че преживащата от жизненост и оптимизъм поезия на ранния К. Христов, продължаваща някои черти на предходната ни лирика, в края на столетието се превръща в качествено ново и по същество декадентско явление поради програмния отказ от всичко, което излиза извън интимния свят на лирическия персонаж. Тази особеност на стихосбирката е вярно доловена още навремето от нашата марксистическа критика. Г. Бакалов откликва с рецензия под псевдонима Базаров в партийния орган „Ново време“ (кн. 4, 1898 г.), а 11 години по-късно задълбочава и прецизира изводите си в статия, отпечатана в сп. „Съвременник“. „Трепетите“ на Кирил Христов — пише Бакалов — маркираха един много важен проблем в нашата литература. Социалната поезия. . . се обяви за мъртва и еротическата поезия ѝ зае мястото. „Трепети“ бе победно развяването знаме на еротизма. Около смело хвърления клич почна да се събира армия от бегълци от обществените борби, от поклонници на личния култ. Индивидът стъпи над колективитета и заяви, че живее само за себе си, че всичко, което е въвн от него, му е безразлично, че насладата. . . е върховната му цел.“

Можем да се доверим на авторитетното свидетелство на критика марксист. Поважно е да се подчертае обаче програмният характер на редица творби, включени в стихосбирката „Трепети“, който — подпомогнат от безспорно значителната им художествена стойност — обяснява големия ѝ идейно-естетически резонанс в края на столетието. Високата степен на комуникативност, характерна за стихотворенията, включени в книгата, не бива да заблуждава изследователя относно нейния новаторски характер. От теоретическо гледище на прелома между двете столетия в поезията се осъществява преходът от компактен към дифузен тип лирика (по-подробно вж. у Н. Георгиев — Анализ на лирическата творба. С., 1985). Опитаме ли се да „персонализираме“ този преход, ще доловим разликата между двата типа в поезията на К. Христов и в тази на Яворов от модернистичния период. Свидетелство за „компактния“ тип лирика е наличието на голям брой свободни преводи или подражания в стихосбирката на К. Христов (ще спомена само „Мъртва целувка“ по популярната тогава Ада Негри, „Песен“, обозначена от самия поет „По Романчero Кастелано“, римувания превод на прочутата „Любовна болка“ от Сафо, озаглавен „Из Сафо“, „Песента на Marie des Anges“ по Жан Ришпен). От този тип свободни преводи е и програмното стихотворение „Прости!“, което е преработка на прощалната песен на Чайлд Харолд от поемата на Байрон. Но интересно в случая е не в какво нашият поет е подражавал на английския романтик, а програмният характер на творбата, чрез която е внушена стихийната дионисиевска природа на К. Христов и е въведена в лириката ни темата за безпъютното скитничество:

Живот, възлениия искам аз, възлениия!

Летете, буйни дни,  
летете кат насъне вий пред мене!  
Лудейте, младини!

Сърцето ми не в гроб се е родило,  
че вечен мрак да трай!

Не, мене днес не ми. . . не ми е мило  
за теб, о роден край!

Зашто страх ме е, че младост мина,  
преди да съм живял. . .

Прощавай, сбогом, тихичка родина, —  
напускам те без жал!

Но нямам аз за сетен поглед сила,  
ни думя за укор. . .

Ти никога не би ми, ах, простила  
и този хладен взор. . .

В случая двете водещи теми — на провъзгласения хедонизъм и на отказа от граждански и патриотични възлениия — са алтернативно свързани, напускането на родината

е продиктувано от жаждата за удоволствия и буйна младост, която е неосъществима в нея. В „Химни на зората“ (1911) поетът е свел стихотворението до два куплета и е по-антирал мотива на раздялата без съжаление („Прощавай, сбогом, тихичка родина — напуштам те без жал!“), но по такъв начин е опростил творбата, премахвайки мотива на хедонистическата жажда.

Много по-популярно е обаче друго програмно стихотворение от книгата, озаглавено „Химн“. То е предшествувано от следното мото из стиховете на третосещенния италиански поет Пинкети: „Vo'andare ubbiaco nel regno dei piu!“ „Пиян ще отмина в отвъдното царство!“ При първата публикация в „Трепети“ „Химн“ се състои от четири октави, в края на първата от които се появява знаменитият девиз: „Жени и вино! Вино и жени!“:

Ах, ето и мъртвецът се свести:  
пред мене нов живот се днес открива,  
с нов трепет се сърцето ми опива —  
и моят дух неудържим лети  
към щастие — към бури и вълнения,  
че чувствавам аз своите младини, —  
че свят девиз яви се пак пред мене:  
Жени и вино! Вино и жени!

Програмата на модернистичния индивидуализъм е представена от К. Христов доста опростено като категоричен отказ от всякакви обществени идеали в името на по-пълнокръвното изживяване на младостта („дори в минутна сладост“):

Живот разумен, слава, идеали? —  
таз стара песен вече се не пей, —  
защото днес се с нея само хвали  
тоз, който не умее да живей!

Спирам се сравнително по-подробно на някои възлови моменти от стихосбирката на К. Христов, за да мотивирам причините, поради които тази стихосбирка не е могла да остане незабелязана от все още неизвестния Пейо Крачолов. Не ще да е убягнала от вниманието му тя и защото е отпечатана в сливненската печатница „Българско знаме“ през 1897 г., когато бъдещият Яворов е работил като телеграфист в станцията на първия индустриален град у нас. Има най-сетне и особени психологически мотиви, подсказващи, че Яворов не е могъл да не бъде привлечен от тази тъничка и невзрачна на вид книжка. Яворов и К. Христов дебютират почти по едно и също време. Първото си стихотворение П. Крачолов отпечатва във в. „Глас македонски“ през 1895 г., а през следващата година публикува „Пред тъмничний зид“ и „Пролетната жалба на орача“ в списанието на Я. Сакъзов „Ден“ (кн. 9—10, 1896). Първите печатни изяви на К. Христов са свързани с издаването от Вела Благоева списание „Дело“ през 1895 г. Там той публикува стихове, епиграми и преводи из Байрон, Лермонтов и Лонгфелоу. За разлика от Яворов обаче, който издава първата си книга едва в 1901 г. и веднага се налага като най-значителния поет от младите поколения, К. Христов дебютира с книга съвсем скоро, като отпечатва „Песни и въздишки“ (1896). „Трепети“ е втората му стихосбирка и макар той да е с две години и половина по-възрастен от Яворов, към края на десетилетието го изпреварва на поетическото поприще. Тази ситуация, за която днес едва ли си даваме сметка, е била причината, поради която младият Пейо Крачолов не е можел да не чете внимателно книгата на своя съперник в поезията, да се учи от нея и да се старае да я превъзмогне.

Първият въпрос, който изниква при постановката на проблема за евентуалното влияние на К. Христов върху Яворов, е с какво авторът на „Трепети“ е могъл да подпомогне своя по-млад събрат при овладяването на поетическото майсторство. Не само на Яворов, но и на цялата културна общественост е направила впечатление на места виртуозната песенна лекота, до която достига в редица свои творби К. Христов. По-

вишената „музикалност“ на българския стих в края на XIX век е предвестие за съвършенството, до което го извеждат символистите през следващите две десетилетия. К. Христов е изключително спонтанен поет, който твори под напора на обзелото го чувство и това обяснява някои особености на творчеството му: изключителна емоционална възбудимост, песенна лекота и игровитост на стиха, но и скоропреходност на вдъхновението, която слага отпечатък на известна импровизационна незавършеност на творбата. Някои стихотворения на К. Христов от онова време се възприемат като истинско откровение поради постигнатата изцяло форма. По лекота и изящество на стиха поетът изпреварва П. П. Славейков, който вече се е наложил като най-даровития измежду младите през 90-те години. Представа за тези особености в ранната лирика на К. Христов дава например стихотворението „Есенен мотив“, написано по мотото от Алфред дьо Мюсе, чийто стремителен хорейчен стих и умението да се внушават впечатления очертават поета като един от най-добрите майстори на пейзажната поезия:

Ясна, звездна нощ прогони  
есенний намръщен ден;  
през посърналите клони  
смей се лунний лик студен.

С страх върбите се оглеждат  
в посребрения ручей там —  
и роптаят и навещат  
голи вейки те от срам.

Каят, ронят се листата  
над сребрилата вода...  
И унася се душата  
в тиха сладостна тъга.

Макар ритмо-интонационните схеми в ранната поезия на Яворов да са много разнообразни в сравнение с тези у К. Христов, при внимателен прочит прави впечатление, че в пейзажно-изобразителните части на „Калиопа“ и „Есенни мотиви“ Яворов също изпява предпочитане към четиристъпния хорейчен стих:

Къдрав, лих поток се пени,  
блъска се от бряг на бряг,  
плахо напрати зелени  
гледат лудия му бяг.

И топола там висока  
на една бряг расте,  
а отвъде над потока  
злак-бръшляна вий листе.

(„Калиопа“, V)

Би било пресилено и неправомерно обаче само въз основа на това ритмическо сходство да твърдим, че Яворов се е влиял от К. Христов. Затова, преди да приведем доказателства, които по-убедително биха защитили тезата за въздействието на „Третети“ върху ранната лирика на Яворов, нека отбележим в какво той се е учил да не подражава на младата знаменитост. Избраната стихотворна стъпка твърде често подтиква К. Христов към ритмически пълнежи и компромиси от типа на промяна на ударението на думата. При него са в нормална употреба членуваните форми на прилагателните имена от мъжки род от типа на „тайний“, „ефирний“, „нежний“, които Яворов вече избягва. У К. Христов се срещат удължени форми от типа на „ази“ — „тогази“, съкратени — „йощ“, „га“, „нек“, които се възприемат като ботевизми, и особено съкратените съществителни от типа на „съзнайие“, „мечтания“, „оскърблений“, „отмъщение“, както и глаголни форми — „знайш“, „мечтайме“ и др. Пример за подобен произволен ритмичен пълнеж представя и последният стих от „Романса“, който гласи:

А трябваше, ах — и бързо! — аз да ги задава...

При Яворов е невъзможно да се открият подобни отстъпления от пълнозвучието на езика поради съображения от ритмически или римво характер и затова с пълно основание може да се твърди, че в самия край на столетието той издига българската поезия на качествено нов етап, превъзхождащ в стихово и ритмо-интонационно отношение цялата предхождаща го поезия.

Независимо от това, че Яворов се е учил от К. Христов главно какво не бива да допуска в поезията си, известни следи от неосъзнато въздействие в областта на поетическия синтаксис е възможно да се открият при внимателно вглеждане в анафоричните градационни повторения, които се срещат и у двамата поети. Само у тях се срещат през разглеждания период подземашите повторения с „че“:

че чувствавам аз своите младини, —

че свят девиз яви се пак пред мене. . .

(вариантът на „Хило“ от „Тренети“)

И;

че рани разяждат ранени сърца,

че злоба ги дави в кипежа си бесен. . .

(„Арменци“)

Но още по-отчетлива е приликата между втория куплет и първата терцина на Кирил-Христовия сонет „Шилокко“, едно от „неаполитанските“ стихотворения на поета, и Яворовото „Арменци“. Ето как изглеждат интересуващите ни части от сонета на К. Христов:

Препълна се с рибари механата,

те сбират се, те тичат от зори

и пият — да олекне на душата;

че нетърпение ще ги умори.

Те пият и поглеждат вън: не спира. . .

Разсъхват се там лодки на брегът —

и яд, и злоба се в сърца набира.

Едно бегло сравнение с „Арменци“ показва, че съществува само най-обща прилика между двете творби при изобразяване на пиесците в механата рибари в едното стихотворение и арменците — в другото. Появата на обозначението „механа“ вместо кръчма не може да се приеме като белег за взаимно влияние, тъй като то е типологически белег — възхожда още към Ботевата поезия. Известна близост се долавя не толкова в появата на мотива за пиянството, носещо забрава, колкото в повторително-подземашите конструкции:

и пият да олекне на душата:

те пият, че досада ги мори.

Те пият и поглеждат вън: не спира. . .

(последен вариант на „Шилокко“)

И:

те пият, а тънат сърцата им в рани,

и пеят, тъй както през сълзи се пей.

Те пият. . . В пиянство щат лесно забрави

предишни неволи и днешни беди. . .

(„Арменци“)

Стихотворението на Яворов е една твърде сложна и значителна творба, в която — както доказва наш изследовател — мотивите на пиенето и песнето взаимно се „наследат“ и оркестрират, за да се постигне сложното идейно-емоционално внушение на творбата. Отношението между „Арменци“ и „Шилокко“ всъщност е отношение на едно генерално към друго талантиво стихотворение. В този смисъл те са трудно съпоставими.

Но не такава е целта на тази бегла съпоставка. Единственото предположение, което би трябвало да се прави с голяма предпазливост, е свързано с възможността при написването на „Арменци“ в съзнанието на Яворов да са проблеснали далечни реминисценции от сонета на К. Христов.

Твърде оскъдни са данните, които позволяват да се говори за предполагаемо въздействие на К. Христов върху Яворов като поет на стихово и стилистично равнище. Едва ли бих се впуснал в тази трудна тема, ако сравнителният анализ не показва някои сходства (но също така и реплики-опровержения) на концептуално равнище. Досега в нашето литературознание не е изказано предположението, че финалът на Яворовите „Хайдушки песни“ може да му е бил подсказан от стихотворението на К. Христов „Пътеводен лъч“, отпечатано в „Трепети“ с подзаглавие Requiem. В тази творба, която се нарежда сред значителните сполуки в стихосбирката, е възсъздадена алегоричната ситуация на блуждаене в „нощ непрогледна“, по време на което лирическият персонаж се отправя подир някаква светлинка:

Но стигнах туй клето светило —  
и смъртен обхвана ме страх;  
то беше надгробно кандило —  
аз гроба си тамо видях! . . .

До К. Христов българската поезия не познава подобна парадоксална ситуация, издържана в модернистичен дух. В „Пътеводен лъч“ е подчертана само символично-обобщаващата функция на тази ситуация („Родих се аз в нощ непрогледна, във нощ, що не чака зора. . .“), но нейната парадоксалност е свидетелство, че тя може да бъде приета и за кошмар.

В четвъртата част на „Хайдушки песни“ Яворов преосмисля мотива за сънувания гроб по сходен начин:

Сън сънувах, ой нерадост,  
опустяла младост,  
сън сънувах, сън прокоба —  
сънувах си гроба. . .

Най-съществената разлика между стихотворението на К. Христов и Яворовия цикъл е в това, че „Хайдушки песни“ са перифраза на народнопесенни мотиви. Но източникът на мотива за съня-прокоба според мене е литературен, а не фолклорен. Твърде ефективна поанта е сънуването на собствения гроб и не е изключено мотивът да е навеян от „Реквиема“ на К. Христов.

Друг тематичен подтик Яворов е могъл да получи от едно кратко стихотворение без заглавие, онаслено по-късно „На една майка“. Изследователите на К. Христов с основание обръщат внимание върху обстоятелството, че той е загубил невръстен майка си и през целия си живот е усещал болезнено липсата на родителска ласка. Двукуплетното стихотворение „На една майка“ е кратък монолог-обръщение на лирическия персонаж към майка, която милва детето си пред него:

О, клетнице, единчко утешение  
за теб е ангела, що си родила,  
но, ах, неделей целува ти пред мене,  
пред мене, майко, своята рожба мила.

Ти знаеш ли, що е сираче клето,  
отраснало без бащина милувка?  
Ти знайш ли как е тежко на сърцето  
на тоз, що майчина не знай целува? . . .

Творбата става ясна отведнъж на всеки, който знае, че поетът е загубил родители си в ранна възраст. Макар и неестествен за зрял човек, неговият порив е разбираем и обясним.

По съвсем различен начин е преосмислил темата за майката Яворов в неназованото от него двукуплетно стихотворение. В него укорът е отправен не към чуждата майка, а към собствената:

Напразно, майко, се боиш,  
че скитане ме изхаби —  
че ти си вече може би  
от син забравена остана.

Напразно, майко, се боиш...  
Та мога ли забрави аз  
немилиостивата оназ  
живот която ми е дала?

Единственото сходство между тези толкова различни творби е в откритото отрицание на майчината любов. И макар в първия случай да става дума за чужда майка (очевидна е нетъждествеността на двете обръщения „майко“), и в двата случая по пътя на отрицанието се стига да парадоксално утвърждаване на майчината любов като висша нравствена ценност. Почти излишно ми изглежда да утвърждавам превъзходството на Яворов при разработката на темата. Кирил-Христовият парадокс излъчва нещо хлапашки незряло и наивно, докато Яворов достига до дълбоко трагично внушение. Силата на неговото стихотворение е в диалектичното раздвоение на чувството в любов-омраза — майката е „немилостива“, защото, като е дала живот на лирически герой, го е обрекла на мъки и страдания. И макар да долавяме нещо дълбоко несправедливо в отправения към майката укор, той пак е признание за синовна обич и незабрана. Това е една от най-силните интерпретации на темата за майката не само в модернистичната ни поезия, но и в лириката ни въобще, една парадоксална Pietà, в която страданието на сина е неразлъчимо от мъчаливата майчина болка.

От досегашните наблюдения става ясно, че в редките случаи, когато би могло да се открие някакво въздействие на К. Христов върху Яворов, то не е влияние в традиционния смисъл на думата, а по-скоро надмогване на сюжетно-тематични и стихови постижения и оттласкване към нови творчески висоти. Може би тъкмо поради това изследователите не поставят въпроса за евентуален творчески паралел между двамата ни големи творци. Така е и в най-добрата ни досега книга за К. Христов — „Певец на своя живот“ от Кр. Кулюмджиев, в която подробно и убедително са проследени взаимоотношенията на поета с д-р Кр. Кръстев и П. П. Славейков, но е пропуснат разглежданият тук паралел.

Но може би най-значителният опит на Яворов за идейно-естетически диалог с най-популярния млад поет от края на миналото столетие си остава стихотворението „На един песимист“, печатано в сп. „Мисъл“ през 1897 г. като своеобразен отговор на „Станси“ от К. Христов, появили се във втора книжка на същото списание. В „Трепети“ под заглавието в скоби е поместено следното пояснение: „Написани на 17 ноември 1896“. Това загатва, че поетът е отдавал особено значение на тази своя социална изповед, написана под формата на обръщение към неназован събеседник. И тъкмо това вторично обръщение придава особена въздейственост на поетовата филипика срещу народа — „туй малодушно, подло, рабско племе“, в чието съвземане той не вярва:

Заяква — ала крехкий младенец,  
(чиято немощ никой бог не съди!),  
а тоз народ е, братко, гнид мъртвец,  
изровен пак погребан за да бъде.

Не, нему и арменската съдба  
не би му вляла капка сваят ни сила!  
Не, него и гръмовната тръба  
на Страшний съд дори не би свестила!

В своето стихотворение—отговор на тази тежка присъда, Яворов, който по онова време е все още силно увлечен от социалистическите идеи, мотивира съвсем друго отношение към народа и неговите недостатъци. Стихотворението е озаглавено „На един песимист“ и е написано също под формата на второлично обръщение към непознат опонент. За разлика от Кирил-Христовите „Станси“ Яворовото стихотворение е широко известно, но то е доста по-дълго, съдържа шест секстини и затова ще цитирам само първите две:

Да, роб е той, народа, и спи дълбоко, гробно,  
в безчувственост нехайна, в мълчание беззлобно  
на привичен покой:  
окови тежки влачи и тъй смирен умира,  
че щастието сякаш в неволята намира,  
да, брате, роб е той.

Но хулна реч не казвай, недей го кле жестоко,  
че уж не виждал злото, когато по-дълбоко  
забива нокти то —  
и смучи, и досмуква последната остана  
живителна кръв капка в снагата, всичко дала:  
защо грешниш, защо?

Стихотворението „На един песимист“ винаги е било разглеждано в светлината на народническо-социалистическите увлечения на младия Яворов, но се пропуска неговият конкретен полемичен заряд. Лично за мене няма съмнение, че то е отклик на тежката присъда спрямо народа в „Станси“ на К. Христов. За полемичния характер на творбата свидетелствува и неслучайното обръщение „брате“, което се припокрива с Кирил-Христовото „братко“, макар като цяло то да възхожда към възрожденски образци (да припомним само „Делба“ на Ботев).

А че стихотворението на К. Христов е възбудило духовете, свидетелствува фактът, че през 1899 г. редакцията на сп. „Нов живот“ е препечатала варианта на „Станси“ от сп. „Мисъл“ заедно с анонимен стихотворен отговор, чиято втора строфа гласи:

О, не! Не е мъртвец тоз труп, що дава  
блага и щастие, вдъхновение за песни,  
не е той ни гнил, ни подъл — че не става,  
а е безсилен ош под алчните врази!

Може само да се съжалява, че авторите на подробните и хубави бележки към първия том от избраните съчинения на К. Христов (1966—1967) Св. Гюрова и Кр. Кулумджиев не са успели да идентифицират автора на стихотворението-отговор независимо от обстоятелството, че то представлява значително по-малък интерес за науката в сравнение с „На един песимист“.

Очевидно контактологичният съпоставителен анализ на ранната поезия на К. Христов и П. К. Яворов дава твърде малко материал за наблюдение и обобщение, а това затвърждава впечатлението, че Яворов малко се е учил и влиял от своя събрат по перо. Още в този ранен период от творчеството си, когато талантът му все още не е получил широко обществено признание, поетът е избрал друга насока за развитието си и се е старал не да подражава, а да преодолява някои насоки и тенденции, заложенни в поезията на К. Христов. В този смисъл не е изключено и споменаването на „арменската съдба“ в края на първия печатан вариант на „Станси“, макар и в неутрален стилистичен план, да е послужило като своеобразен емоционален подтик за написването на стихотворението „Арменци“ по-късно.

В началото на столетието дистанцирането на двамата поети е вече очевидно не само в творчески, но и в личностно-житийски план. След последователно скарване на К. Христов с д-р Кръстев и П. П. Славейков настъпва разрывът му с кръга около сп. „Мисъл“. По същото време Яворов е не само основен сътрудник на списанието, но и



неизменен участник в знаменитата четворка. Така се стига до неизбежното противопоставяне на двамата най-даровити млади български поети от онова време, което довед- да до охлаждане и на техните отношения, макар никога да не са влизали в личен кон- фликт.

През 1903 г. К. Христов подготвя том с избрани стихотворения, в който помещава най-доброто от първите си четири стихосбирки. Предговорът към този том е дело на Вазов, който има достатъчно основания да ненавижда кръга около сп. „Мисъл“ и не пропуска случая да противопостави К. Христов на „други млади наши поети, посред- ствени или изкуствени“, както и да хвърли стрели срещу злостния спрямо него П. П. Славейков. Отговорът на П. П. Славейков е в предговора към второто издание на „Сти- хотворения“ от Яворов от 1904 г., в който той утвърждава предимството на поети от типа на Яворов.

Особено невъздържани са репликите, които си разменят К. Христов и П. П. Сла- вейков. В „Избрани стихотворения“ К. Христов посвещава на своя опонент сатирично стихотворение с изразителното заглавие „Сухак“ и няколко епиграми. Макар Яворов да остава настрана от това развихряне на лична неприязнь, мнителният К. Христов е дълбоко убеден, че хвалбите по адрес на неговия съперник в поезията са продикува- ни не от достойнствата на таланта му, а от желанието да бъде уязвен самият той.

Но съпоставката между К. Христов и П. К. Яворов обладава и дълбок типологи- чески смисъл. Както вече беше посочено, и двамата поети са представители на ранния български модернизъм, който условно назоваваме индивидуалистичен. У П. П. Сла- вейков той е белязан с печата на преклонението пред ницшеанската „силна личност“, докато при К. Христов се изявява като категоричен отказ от социални задължения и декадентска апология на чувствените наслади. Повлияният от социализма Яворов очевидно не е възприемал идейно-естетическата ориентация в ранната поезия на К. Хри- стов, както свидетелства и стихотворението му „На един песимист“. След идейно- психологическата криза от 1903 г. обаче поетът по свой път се насочва към индивиду- ализма — не през повърхностното народничество на К. Христов, а посредством разо- чарованията от невъзможността да бъде осъществено националното обединение и дъл- боката покруса от поражението на Илинденско-Преображенското въстание. „Песен на песента ми“, с която започва втората стихосбирка на Яворов „Безсъници“ (1906), безспорно има програмен характер, но не е „манифест“ на утвърждаващия се тогава символизъм, а идейно-художествен синтез на индивидуалистичните модернистични тенденции в тогавашната ни литература с категоричния отказ от социалната функция на творчеството. Така лишеният от идейна дълбочина и хедонистично обогртен индивиду- ализъм на К. Христов получава в творчеството на Яворов философска перспектива, до- стигайки до познавателен солипсизъм и до апология на страданието като съкровена съ- щина на човешкото съществуване:

Страдание! Едно страдание безлично,  
жалко, безразлично,  
там негде по средата  
на истината и лъжата...

Безспорно Яворовият моралистичен индивидуализъм е бил много по-привлека- телен за начеващите символисти от повърхностния хедонистично-еротичен индивиду- ализъм на К. Христов, който не успява да се извиси над постиженията на ранната си поезия. Затова символистите възприемат именно Яворов, а не К. Христов или П. П. Славейков като свой учител и своеобразен „предтеча“ с творбите, писани между 1903 и 1906 г. По-късно и самият Яворов възприема някои от постиженията на символизма (голяма роля в тази насока изиграва пребиваването му във Франция през 1906—1907 г.), така че не е съществена грешка причисляването му към символистите, макар самият той да не е взел участие в литературното им движение между 1910—1914 г. и никога да не се е назовавал символист.

Колкото и оскъдни да са резултатите от едно сравнително изследване на поетика- та на К. Христов и Яворов, те имат принципно важно значение при изучаване поетика- та на българския модернизъм, която поставя много неразрешени въпроси пред изсле- дователите.

## „ТАЗИ НАЙ-СТРАННА ЧОВЕШКА ЛЮБОВ“

(Сатиричните поеми на Добри Жотев)

КАТЯ ЯНЕВА

Може би всеки сатирик трябва да напише книга като „Викове“, за да знаем как се ражда сатиричният гняв, как поетът изстрада своята безпощадност. Светът на Добри Жотев, съкровеният, непоказван никога така цялостно, е във „Викове“. Не болен, а открит за човешките болки, не развълнуван, а неумолимо разтърсван от човешките „молби“ и „повели“ — това е личен свят, подбиращ огромната тревога на съвременето. От „Викове“ нататък ще знаем, че поетът носи душа, превърната „цялата в слух“, че в нея си „вбива“ световната мъка и че той през болката ще призовава: „Викайте! Викайте! Викайте!“ Но не страдалец е поетът, състрадавайки. Човешките „викове“ са посрещани от него с жадни въпроси и терзанието е терзание на размисъла, мъчението да отговорим. . .

Сатиричните поеми „На гости у дявола“ се раждат през петдесетте години. След спонтанния израз на възторга от победата, от революционното сътворяване на свободата, след опиянението на отпришените сили и безкрайно разкритите хоризонти. . . идват „посещенията“ у Дявола, мъчителните беседи в сумрака и вече — придирчивият поглед наоколо, навсякъде, навътре в човешките души. . . Тогава искрени ли са били стиховете от „Жажда“? Не са ли били те съответната дан на времето, което беше време на митинги, агитки, песни и речи? Не бяха ли те стихове, които поетът като гражданин „в крак с времето си“ можеше да си позволи, докато в душата му се е провирало съмнение? Или те бяха последните маршове на празника преди трудната делничност? Не е така — нито са участие в литературния живот без вътрешно вълнение, нито следи на заглъхваща радост. „Жажда“, както и всички следващи книги на Добри Жотев, го представя такъв, какъвто е в момента — в радостта от победата и мечтата, в собствената си младост и в младостта на своята социалистическа държава. Сатиричният дух се е явил по-късно и . . . глас му е бил даден. Но в какви ли вътрешни сътресения е ставала промяната! Малко ли е дръзкия изчислител на петилетките да видим „снизан“ до коляното на злоречивия Дявол с оплакване: „ . . . в гърдите ми мъка жежи. . . Мефисто, ти бродиш в душата човешка, Мефисто, прозри и кажи!“? Малко ли е след песните „Наша майко, светла революцийо“ да ни се изпречи „Човекът зрителна измама“ или да бъдем въвлечени в големия „Маскарад на лъжата“? Сред подобни въпроси именно се намесват poemите от сборника „Викове“ — творби страстни, дълбоко трагични, издаващи грамаден устрем за разрешение, за вярна посока. Те „обясняват“ душевното състояние на поета в периода, когато започва сатиричното си творчество, а си показвателни за ония негови индивидуални качества, които му налагат да бъде сатирик. Но преди да се обръщаме към стиховете, нека имаме предвид едно пряко обяснение<sup>6</sup>: „След бригадирското движение, след моята първа стихосбирка „Жажда“, аз,

\* В. Янева. Добри Жотев. Лит. анкета. С., 1980, с. 75.

мисля не само аз, а много хора като мен трябваше да се сблъскаме с действителността, защото се получи несходство между действителността и идеала. Преди Девети, докато участвах в антифашистката съпротива и се борехме срещу едно общество, което трябваше да бъде заменено с ново, свършено различно, ние слагахме в сметката борбата на класите, експроприацията на експроприаторите, битието, което определя мисленето, и някак си сме смятали, че с това въпросът за новото общество е изчерпан. Оказа се обаче, че сметките ни не са били много точни, защото ние сме пропускали в тях най-същественото — да се изразя така, феномена човек. Човека, с всичката му сложност, с това, че той като психика е неизброден, многопосочен, че той може да поднася изненади, че неговото поведение понякога е като че ли немотивирано. . . И че тоя човек, от когото започва и свършва всичко, е бил най-главното и че той не може да бъде изчерпан само с нашите някогашни представи. И трябваше да се сблъскаме с неприятни неща — с карьеризъм, с подмазвачество, с лекомислие, с ограниченост, с посредственост, с много неща, които се оказаха не така лесно преодолими. Това е било, преди още да бъде обявено разобличаването на култа към личността. Това беше време, в което (знаем всички) много хора бяха репресирани, след това реабилитирани, всичко беше тежко и много сложно. И тоя сблъсък предизвика у мен остра депресия. Не можех да пиша, оказах се в някакво празно, безвъздушно пространство, някъде между земята и небето или по-точно — съвсем на земята, която ми разкриваше неща съвсем неочаквани и непредполагасми дотогава. Състоянието ми стигна дотам, че дори започнах да мисля за самоубийство. Изобих бях много, много зле.“ В този откъс от твърде богатата на сведения и размисли анкета нека подчертаем, първо, кризисното състояние на личността, второ, съзнанието, че това състояние не е изключително лично, трето, обяснението за изживявания стрес с идейната неподготвеност да се приеме реалността, предварителното ѝ идентифициране с идеала. Поетът изтъква усложнението на отношението индивидуалност — общество в даденото време — един проблем винаги актуален в българската литература, но специално на базата на петдесетте години породил забележителни произведения („Неспокойно съзнание“ на Геров, „Пътища за никъде“ на Богомил Райнов, „В меката есен“ на Валери Петров и т. н.). Изживява се социална драма — у различните автори са активизирани характерните творчески способности. У Добри Жотев — способностите на сатирика. Всъщност ето един от постичните дубликати на цитираното изказване:

Аз бях омраза. Вира бях.

Бях гняв. Бях водеща мечта.

Аз бях копнене  
победата да дойде.

Тя трябваше да бъде смърт на злото,  
ден първи на доброто.

Не се губи в догадки, докторе!

Най-острият резец на болестта  
се връзя в мен,  
когато тя дойде,  
когато бях победа.

Не знам кога, не знам и как  
лакеат беше станал мой настойник,  
безсъвместният — глас на съвестта,  
доносчикът —  
владетел на съдбата ми.

Отново станах гняв. Омраза станах.  
Но бях безсилен вече.

Премишната ми сила беше станала  
най-тежката себекокова.

Не можех дъх да си поема.

А хиляди оратори ми казваха,  
че дишам най-свободно.

Душата ми заплака покрусена.

А най-различни шрифтове,

прациящи радиокитни,

високоговорители

твърдяха ден и нощ,

че съм щастлив.

С „другари“ почваха и свършваха

безкрайните митинги и събрания.

А от редиците ни неусетно

изчезваха невинно обвинени.

Завръщаха се някои от тях,

но вече безсловесни.

Тогава, докторе, аз станах болка,

без край и без начало болка.

И ден из ден растеше болката.

Но свое зло, кому да го разкажеш?

„Свое зло“ — това определя твърде много от чертите на изграждащия се сатирик, но да не избързваме. . . „Анамнеза“ (от „Викове“) е и автобиографична творба, и документ за състоянието на едно поколение — изнесло революцията на плещите си и встъпило в мирния ден, в истинския мирен ден, а не в мечтания, в този, който съдържа богатствата и противоречията на действителността.

Добри Жотев е между творците, които притежават съзнанието, че тяхното поколение свързва две епохи, че е еднакво причастно към саможертвеното антифашистко движение и към изграждането на социалистическото общество. Тези автори са колкото в миналото, толкова и в настоящето. В произведенията им споменът изостря погледа към съвремението и, обратното — възлиненията на днешния ден събуждат спомена. В техните герои съвременният човек винаги търси най-близкия от миналото, предшественика, и, обратното — предишният човек се насочва към потомъка. По-точно хората от двете епохи се обединяват, за да очертаят сложни измерения на литературния образ. Различните времена са в непресекаващ диалог. Не можем в тази характеристика на творците от „преходното“ поколение да видим отежняващо работата им раздвоение — откриваме подчертана историчност в отношението към реалността, интерес към нейната многоплановост и внимание към развойните процеси. Разбираме плодотворността на опита. У това поколение има нещо, което винаги респектира — изживяна история. . .

Огромното чувство за дълг не е премълчавано от Добри Жотев. То е една от подбудите му да почете духа на отрицанието и става постоянен източник на сатирична страст:

Убитите другари,

те викат в мен.

Те искат всичко да се събъва

тъй, както сме го мислили!

С тези дълбоко у поета звучащи гласове е невъзможно той дълго да остане в прекрасния наплив на светли представи, породени от победата, нито в преклонението пред миналото, нито под егидата на чувствата. Добри Жотев — един от първите — започна да поставя пред съвремението гневни, основателни въпроси, съставлявайки мечтата с реалността, тормозейки се от несъответствията. Той — един от първите — излезна от обаянието на революцията, за да види времето на петдесетте години и като нейно продължение, и като нейно отрицание. Прояви гражданска непримиримост и смелост, качество, които станаха характерни за облика му на поет. Оръжието на сатирата, избрано в

ония години, потребно му, изглежда, за собственото му участие в социалната ситуация, от своя страна го въвлече в литературна школовка — нелепа, резултатна, с трайни положителни последици: зорко-аналитичен поглед към реалността, остро — като органично — съпротивление на повърхностния досег, нетърпимост към консервираност на представите. Невъзможна и нелепа би била фигурата на мечтателя от „Жажда“ върху почвата, родила горестния Мефистофел. Стиховете на Добри Жотев се изпълниха с напрежение, лирическото „аз“ се откри в пределни моменти. Прояви се не само бурночувстващият човек и не само размишляващият, но и моралистът. Все по-неудържимо за поета е станало желанието да го чуят, да разберат, да убеждава. Роди се и неочичайното добрижотевско красноречие.

Дълбоко социален по натура, Добри Жотев отведнъж рязко убедително чрез сатирите си успори своето творчество с най-непрекиялата проблематика на времето. Създаде си авторитет на автор, който умее с достойнство да изживява промените — не само защото има усет за актуалното, а защото решително се освобождава от свои ограничения, от стари разбириания, защото в погледа му към новото има и радост, и тревога, но не паника. Защото всъщност неговата откритост за движението на живота е основана върху сигурни идейни устои.

Ориентирането и откриването на собствената позиция в реалността на петдесетте години за Добри Жотев се оказва мъчителен процес на преоценка най-напред на собственото мислене. Първото яростно „не“ от многото отрицания, които произнесе той в сатирите си, е „не“ за привичното опростителство спрямо действителността. И ако по-късно ще можем да се запитаме останало ли е у автора на „Жажда“ нещо от светлите сияния на мечтите, от възторжените приветствия за бъдещето, трябва да бъдем готови за нееднозначен отговор. Защото социалният оптимизъм на Добри Жотев ще е минал през изпитания и ще е добил много по-сложна характеристика от тази, която намираме в първата, радостната стихосбирка. Слизането на земята, станало чрез дразнещото негативно, чрез явленията, които за човека от съпротивата не се предвиждат, не са сънувани в мечтите и са непоносими най-вече, не може да бъде леко. Но ще можем ли у такъв поет да дирим деликатност по отношение на злото, да мерим със скромни мерки сатиричната реакция и да следим за галантноста на присмеха? Той — от мъка станал сатирик — има правата на вѐдина и ударът му ще е грозен.

„На гости у дявола“ е новаторско литературно произведение в развитието на пролетарския хумор и в развитието на съвременната българска литература.

Петдесетте години у нас разполагаха с актив в областта на т. нар. конкретен хумор. Задачите и правата на сатирата бяха твърде стеснени, авторите трябваше да се занимават с откриване и описване на негативни явления, още предварително определени като „вредни останки от миналото“. При това положение естествено беше заглъхването на смеха в литературата и чуждеенето от проникновена мисъл, която винаги е била в основата на голямото сатирично изкуство. Двучливие, демагогия, безпринципност, егоизъм, кариеризъм, жестокост, безразличие, своеволие... стари и не толкова стари пороци, повече или по-малко скрити, преобразени, съобразени с новото време или родени от него — всеки от нас, минал през онова десетилетие, когато са създавани поемите, се е сблъсквал с тях и му се е налагало да ги приема или отрича в личния си живот. А Добри Жотев започваше с поемите си едно социално деяние на широк фронт — художествено осмисляне на негативното — решен на убийствени разкрития. Беше избрал за свой събеседник саркастичния дух Мефистофел и това изключваше всяка надежда за снизходителност. Той беше открил с огромна горчивина съществен недъг — разминаването на реалността с идеала на обществото — и по характера на своята творческа натура, възпламнал от възмущение, се беше заел с „разнищване“ на причините.

Нека в предисторията на поемите да има уединено изстраждане, но очертала се веднъж във вижданията му, драмата на съвременето не можеше да бъде премълчана от поета. Той я оголи жестоко. Гневен и напорист, той имаше време за присмех, но не и за весели подигравки, преследваше злото без забава, без игриво коварство, съдира-

ше маските с размах и истината го изпълваше не с удоволствие, а с тревога. Поемите съдържат повече напрежение, отколкото радост в многото моменти на разкриване на злото — бяха творби не описателни, а откривателски.

Добри Жотев избира диалогичната форма. Срещна своя „поет“ със своя Мефистофел и двата образа осъществиха поетичната проекция на един бурен вътрешен диалог у поета, едно разпитване на самия себе си. Назрелите въпроси у съвременника, страшното възмущение, усещането за съдбовност на поставените питання — всичко налагаше появата на Мефистофел, духа на познанието срещу търсещия себе си човек. Кой е „поетът“, ако не съвременникът от петдесетте години, човек, болен от съмнения, излягани вери, треперещ за своите упования; човек, ограничен и омаловажаван, потиснат от узаконилата се догматичност. И кой е Дяволът, ако не събуденото самосъзнание, възшебната собствена човешка сила да вижда, търси и разбира. Диалозите са насечени като с мълнии — човекът у Добри Жотев не щадеше човека. Дяволът произваше „поета“ със зеления си поглед — дрзъкят дух на знанието искаше човека буден, знаещ и изпитващ своята мощ, искаше го не в покой, а в стремление. Той поиска да изправи срещу спящата вяра благородното съмнение, срещу наивното преклонение — отговорната прозорливост. Той изрече нечувани думи: „Твоята сила е твоят съмнение“. Чист и красив беше неговият порив. А „поетът“ не разбираше това. Той беше жегнат от дяволските разкрития, той виждаше в тях мъст и клевети, думите, изричани страстно от Мефистофел, го попарваха. Диалозите минаваха през недоверието, озлоблението, спора, за да утихнат в замислянето, дори в убеждението. Не беше леко да се повярва на Сатаната. Той беше не къде да е, а в собствената вина на човека, в samozаблудението, в самоотказването от човечността. Добри Жотев направи съвременника си събеседник на Мефистофел — мощния дух на познанието. И съвременниците на Добри Жотев (като читатели) трябваше да понесат дяволските откровения, които не се понасяха лесно, страшно изненадваха в ония времена, отказваха от положения, станали привични, едва ли не удобни. Мефисто се получи силен образ — силен по смисъл и с мощен социален ефект. Речите му прозвучаха като преки обръщения към съвременниците. Поетът като да беше издигнал трибуна на будната човешка мисъл, на голямата човечност.

Добри Жотев има ясни дешифровки на образа на Мефистофел. Ще цитирам стихове от „Хазарт“, но по първото издание на поемите. (Авторът е от тези, които винаги доусъвършенствуват работите си при ново издание — това, което за нас е удобно като пряко изясняване смисъла на образа, е отпаднало в новата редакция.)

— Не вдигай ръка срещу слънцето ярко,  
задето в небето блести,  
че има на пътя ти легнала сянка,  
не то е виновно, а ти.  
Мечтата, с която вървяхте през кърви,  
сама като слънце искри,  
но не да се топлиш на нея из пътя,  
а сам запламтал, да горши.  
На, виж — тя гори, тя те вика,  
обжарила целия свят...  
О нейната истина никога никой  
не ще проиграй на хазарт!

Думите на Мефистофел са в отговор на тревожния въпрос на „поета“ за мечтата — „лъжа ли, лъжа ли е тя?!“ Въпросът предизвиква недвусмислено обяснение на героя за отношението му към идеала след едно от най-жестоките му разобличения на отреклите се от него. Но авторът не спира до личното признание на героя, дава възприятието на събеседника, „поета“:

Забледах смутен под око Сатаната,  
Той беше застанал до мен

и реше поглед напред в далината,  
от странен възторг вдъхновен.  
И само в единичка секунда прераснал  
от Демон в едно тържество,  
той даваше образ на всичко прекрасно  
и греше цял в зарево.  
Обвях ме радост и без да пошавна,  
аз поглед в лицето му впах  
и вникнах в душата на стария Дявол  
докрай, до светая светих.  
Велика, безсмъртна любов към човека,  
прославил човешкия век,  
разискря омраза към всичко, което  
му пречи да бъде човек!

Така Мефистофел получава права и за по-нататъшните си гневни тиради, а авторът между другото е обяснил въобще основанията на сатирика. (Можем да допуснем защо в първото издание на поемите подобни преки указания за смисъла на образа и за изходните позиции на сатирика са били необходими и защо в днешно време авторът ги е счел за излишни.)

Двамата герои — Мефистофел и „поетът“ — в общ размисъл проникват в сърцето. Техните отношения особено ни интересуват, защото беседите им — на знаещия Сатана с незнаещия човек — са художествен образ на опознаващия себе си и света човек. Беседите една след друга бележат процес, в който Мефистофел постепенно се разкрива като образ, а „поетът“ се развива към знанието, трезвостта, проникновеността, от пасивната към активната позиция спрямо реалността. Гостуванията у Дявола започват инцидентно, но не продължават така. „Поетът“ на Добри Жотев много скоро ще излезе от състоянието на случаен гост, удивен от дяволската загадъчност, за да се превърне в настоятелен с въпросите си събеседник; не така скоро, но логично ще престане да се шокира от дръзките думи на Сатаната, готов все повече и повече да разбира и приветствува неговите откровения. Сближаването, което става между двамата герои, не можем да разчитаме иначе, а само като победа на живата творческа мисъл. При Дявола „поетът“ отива вече наистина като при вплъщени на знанието, а първоначалните подигравателни забележки на Дявола са заменени с изповеди. „Поетът“ в „Хазарт“ не е уличаван в късогледство и наивност, не е вече снисходително иронизиран от Сатаната, както в „Човекът зрителна измама“, или ефектно стряскан, както в „Маскарад на лъжата“, а сърпричастно изслушван и сърдечно подкрепян. При нарасналото взаимно разбирателство между героите намалява атрактивността на срещите, а расте техният драматизъм. „Поетът“ окончателно излиза от положението на обект на присмеха, минава на срещуположната страна — на страната на изобличаващия, срещу носителите на злото. От несъзнаващ и поради това пасивен поддръжник на злото става негов отрицател. „Поетът“ израства в посока към Мефисто — човекът в посока към прозрението.

В по-късните сатири на Добри Жотев („Среща с кибернета“ и т. н.) лирическият герой обединява в себе си „поета“ и Сатаната; има безпощаден, пронизателен и подигравателен дух, наследен от Мефисто, но и човешката обвързаност с условията на времето, както едновременния „поет“. Авторът слива в един герой мъката на прозрението с дяволското стремление към него.

Като създава „На гости у дявола“, авторът поема една отговорност спрямо сатиричната ни класика, която друг можеше и да не поеме, но Добри Жотев има особената склонност да контактува с популярни творби. (Погледната с интерес към тези контакти, които стават на различни нива — от дословния цитат и перифразата до цялостното идейно-емоционално съприкосновение, — неговата поезия може да се окачестви като извънредно оживен разговор с класиката. Поетът е готов непрекъснато да актуализира нейното богатство, да го въвлече в своите поетически размисли и по новому да го развива. В стиховете му има множество доказателства за това. То е и забелязано от ли-

тературната критика.) „На гости у дявола“ са написани „по“ известните сатири на Смирненски „Приказка за честта“ и „Приказка за тинята“, печатани в „Червен смях“ през 1923 год., класически произведения на пролетарската сатира у нас, представителни произведения в развитието на българската литература. Колко верно е това „по Смирненски“, може да ни заинтересува по-късно, а свързването на поемите от 50-те години с твърде популярните сатири на обичания Ведбал без съмнение подсилва първоначалния интерес към дръзкия опит на младия поет. Още повече той като че ли има намерение да използва оръжието, отдавна изковано от пролетарския поет, в новото общество, фактически обществото, за което е ратувал и чрез сатирите си Смирненски. Любопитен психологически момент, който се отнася до възприемането на Добри Жотевите сатири! Към възбудата „как ще се пренасочи оръжието“ се прибавя и читателската ревност към творбите на Смирненски. . . Но Добри Жотев нито пародира, нито следва класическите сатири. В неговата творческа лаборатория Ведбал е за кратко — колкото да устрои срещата на „поета“ с Дявола (среща впрочем не първа в световната литература), да нахвърли мизансцена и да определи ритмиката на стиховете. После се отдръпва и оставя новия сатирик сам да се оправя в проблемите на своето време. Добри Жотев разгръща съвършено нови образи — на поета и на Мефистофел, насища бедите им (съобразно проблематиката) с драматизъм, какъвто у Смирненски няма, и постига обобщения за човека, към каквито Смирненски в своето време не се стреми.

Мефистофел беше „призован“ от поета на „огнените гриви“ в един момент на революционното движение, за да добие класова характеристика и да поднесе чертите на буржоазния морал, цинично изповядвайки го пред поета. Той като образ беше обект на сатирична преценка. У Добри Жотев нещата бяха поставени иначе. След познатото и притегателно въведение: „В живота си нивга не бих се надявал“. . . читателят заедно с другото е зает с необещаното интелектуално удоволствие да разкрива непознатото у познатия от Смирненски образ на Дявола, да подозира и да се уверява в различията, докато бъде покoren от красотата на един богат, нечовешки — всъщност притежател на всичко най-човешко — дух. Към него сатирично отношение няма. Напротив, той е изобличителят, той отваря всекиму очите за злото. Наподобиането на предишния образ на дявола, на декора — дело на смеещия се пролетарски поет — е съвсем леко, то е част от играта, която си позволява сатирикът. До заключителните стихове:

И дяволът седна. Наля от абсента.  
Погледна притихнал нощта.  
Трептяха звезда до звезда в небето,  
тежеше покой над света.  
И както е писал отдавна поетът,  
сърдечно се чука със мен  
и пускайки пушек на синкави ленти  
прониза ме с поглед зелен

— читателят се е намирал в духовни светове, напълно различни от тези, които му е показал Смирненски. В поемите на Добри Жотев има една лукава усмивка към читателя: очаквахте стария мошеник, наглия „безчестник, но винаги с чест“, а ето ви изненада. . . Още една невинна и най-скрита подигравка с удобствата на познатото между многото язвителни и много по-открити отрицания на инертността в същите поеми. Във „възобновяването“ на Смирненски Добри Жотев е ироничен и това е най-добродушната ирония по отношение на съвременника читател, която може да се разчете в сатирите.

„Застаят“ от Смирненски образ на Мефистофел е едно от най-ярките доказателства за промените в идейно-естетическите търсения на социалистическата сатира и на поета Добри Жотев. Разгледан до Дявола на Смирненски или проследен в собственото си развитие на герой в петте поеми, или съпоставен с по-късното си „издание“ (след допълнителната работа на автора), Мефистофел показва отдалечаването на сатирата от литературата на факта, от сатиричния коментар — насочване към овладяването на същ-



ностите, към философията на света. Дяволът на Смирненски има точни координати в историята (времето на капитализма), Дяволът на Добри Жотев не се закрепостява към рождената си дата (времето на култа), той със своята философия става жител на всички времена. По-нататък ще може да се каже, че „На гости у дявола“ показва преминаването на конкретната социална заинтересованост на пролетарската сатира във всеобща заинтересованост спрямо човека — процес, характерен за обновяването на съвременното сатирично изкуство. Новият образ на Мефистофел ще бъде доказателство за интелектуализация на пролетарската сатира, за добиване на по-голям вътрешен обем, за по-всеобщо осмисляне на реалността. За самия Добри Жотев Мефистофел ще стане първият образ, изпълнил философските му вълнения, предшественик на героите от „Лирически поеми“, на особено ефектните герои от „Делфийският оракул“.

Добри Жотев е пример за особената значителност на дадена творческа тема в индивидуалното развитие на писателя. Без съсредоточаването върху „антикултовската“ тема, без сблъсъка с реалната социална ситуация, без възникналата лична алтернатива да проумееш или да замълчиш, неразбираш, и без мъчнотите на прозрението — всичко, за което е документ „На гости у дявола“ — не бихме могли да видим автора на „Жагда“ като автор на съвременните му философски поетични творби. Истина е, че подтикът за сатиричните поеми беше конкретно социален, че в сътворяването им се проявява забележителната политическа борбеност на пролетарското изкуство. Но истина е и, че Добри Жотев създаде поеми, които надвишаваха интересите на даденото време, бяха нещо ново в очертаване на след победата характер на сатирата. Поетът съчета в тази книга — „На гости у дявола“ — отговорността си спрямо момента с порива си към знанието за човека въобще. Отношението между мисъл и дело, убеждения и социално поведение, активност и пасивност на съществуването, личност и общество, вяра, религия, познание и т. н. — всички въпроси, засегнати от сатирика, бяха възникнали за него през петдесетте години, но огромното негодувание, с което той се зае да разбере „мъртвия, който живее“, „зрителната измама“, го поведе към задълбоченото човекознание.

Когато четем сатирите на Добри Жотев, поразява ни неговият патос. Неговият думи ни засягат повече от всяка строга констатация. Но да отбележим — сатирикът не е в позицията на непричастен. Той принадлежи духовно на своето време и своето общество — най-страстните му изобличения са от висока степен на отговорност.

Героят на посмите (той е един, ако приемем, че Мефистофел е второто „аз“ на поета) изживява драма, както беше казано, той във времето на творбите изстрадва провала на илюзията, че обществото може да бъде обновено до съвършенство чрез еднократния революционен акт — смяната на държавната власт, че политическата победа на работническата класа означава незабавно превръщане на комунистическата идея в жива реалност, а човекът се появява прероден, освободен от всичко негативно. Героят на Добри Жотев се оказва пред цялата сложност на процесите в обществото и прогледнал за вътрешната противоречивост у човека. И поетът си беше забранил всяко опростяване. Неговият герой искаше в еднаквна степен да проумее социалното положение и да проникне в духовния свят на съвременника. И Мефистофел, и „поетът“ (да ги вземем разделени, както ги изгражда авторът в желанието си да подчертае драматизма на съвременното съзнание) са положителните герои на поемите, от тяхното име, през техния поглед се извършва „разповиването“ на комичните персонажи до срамната им голота — грозните носители на лъжата, деспотизма, мъртвината се свързват в едно голямо зло, което се сили да отмести обществото от неговия перспективен път, човека — от самосъществуването му. Сатирата е социално значима. Сатирикът има заложите на обществен трибун. Такъв го и чуваме.

Чудесни са тези гromящи монолози на Сатаната. Толкова човек, колкото и дух безпътен, той страда и се гневи, отдава се на печал и радост. Но неговото бурно негодувание ни стъписва и ние, в миг уеднаквили се с неговия заблуден събеседник, мъчително приемаме да ни се отворят очите, порицани и отвратени от своето невежество спокойно. Не „поетът“ само, читателят е потресен от нечувани истини, унижен, готов да проплаче:

Ти моята вяра превръщаш в безверие,  
не искам да слушам...

Добри Жотев не е ликуващ сатирик. В неговите поеми липсва тържествуващата гавра над злото. Неговите „положителни“ герои живеят в мъчително издирване на пътя и радостното вдъхновение ги обзема в момента на откривателството — тогава, както и в моментите на остро възмущение, монолозите на Сатаната стават горещо патетични:

Убий слабостта, шо наричаш безверие!  
Убий и в сърцето си виж,  
че твоята сила е твоят смънение,  
и вярваш, ще се усъмниш.  
И вярваш, ще видиш, че всякоя вяра  
смънение все е била,  
че смелото вечно смънение дава  
на вярата вечни крила!

Тези дяволски речи са най-светлите прозрения в поемите и естествено е тук да видим разгърнато цялото красноречие на поета.

Значителната проблематика, ангажирава Добри Жотев в поемите „На гости у дявола“, обяснява негово горещо и страстно — защо не — гръмогласно — отрицание на пороци, които дълбоко ни засягаха в социален и индивидуален план. Но неговият сатиричен патос, така съзвучен с обществената необходимост, винаги свързваме с драматичното изживяване на проблемите в творческото съзнание, със способността за сериозен размисъл. Т. е. Добри Жотев ни дава основания да кажем, че силният сатиричен удар е подготвен самоотвержено с дълбоко, лично проникване в реалността и осмислянето ѝ на високо ниво, че само в такъв случай сатирата може да изпълнява своето откривателско призвание в съвременното общество.

„На гости у дявола“ продължава да е най-популярната сатирична книга на Добри Жотев — тя е неговият силен дебют в сатирата и важен момент в развитието му на поет, но поради стойността си на литературен и граждански акт ще остане забележителна книга на съвременната ни литература. Тя е между творбите, показателни за обновителните процеси в изкуството след стагнацията на петдесетте години, за възможностите на литературното произведение да обхване съвременното съзнание в неговата динамика. „На гости у дявола“ направи много за авторитета на социалистическата сатира — и в контекста на литературата, и в разнообразието на обществените дейности.

Образът на сатирика Добри Жотев и с тази първа книга е ярко очертан. Следващите стихове и поеми (а той минава и към прозата) допълват създадената представа. Действително срещаме един от най-значителните ни сатирици.

„На гости у дявола“ имаше в основата си отказване от илюзиите, беше раждане на трезвостта. В поемите имаше страдание, недоумения. Самоотвержеността на личността прерастваше в активност и отговорност, упованието в силата на идеала ставаше борба за неговата чистота. Книгата беше самоотстояване на героя такъв, какъвто го беше създавала революцията, в новите условия. И отбелязва тържеството на комунистическото съзнание не въз основа на мечтата, а на проникването в реалните процеси. В „Среща с кибернета“ няма изненадващи грозни открития, които да хвърлят лирическият герой в смут. Той се явява пред злото, както се казва, омъдрял и с всичко това, което съпътства мъдростта — и с привичността към болката, и с наслоената умора, и с търпеливостта в „изследването“ на предмета—злото, но без досада от своята работа и без да губи смисъла ѝ. Той е по-зъл. И по-весел понякога. Според обекта. Той е от сатириците с най-точна мярка за значителността на художествено преценяваното негативно явление и смехът му варира. Впрочем...

Впрочем Добри Жотев ни изправя пред един парадокс—той не смята себе си за сатирик. В споменатата анкета казва дословно: „Сатирикът е човек, който има будно чувство, който има голяма любов, който е непримирим със злото и несправдата. Всичко това аз може би го имам. Но ми липсва нещо, което е много важно за един сатирик —

жлъч и омраза. На мен тези чувства, изглежда, не са ми познати и даже преди Девети септември, когато много се говореше за класова омраза, аз съм се измъчвал, когато съм се улавял в това, че не мога да мразя — значи аз не съм наред като ремсист. . . А в произведенията на писателя сатирик сатирата е нещо емоционално предпоставено. Сатирик е Михайловски, сатирик е Алеко Константинов. . . Ако проследите внимателно това, което съм писал, в него ще намерите размисъл, скръб, най-много достигам до гняв. А това са чувства, характерни повече за лириката. И ако някои ме причисляват към сатириците, то е, защото понякога в лирическите ми произведения се промъква болката от несвършенството, тази най-странна човешка любов. . .“ (с. 123). Ще оставя настрана другите пунктове в този пасаж, на които може да се възрази, но авторът на „Делфийският оракул“, „Среща с кибернета“, „На гости у дявола“ като лирически субект изразява чиста омраза и несдържана жлъч независимо от индивидуалното самочувствие на твореца. Той налага пълно и рязко отрицание на обекта, разграничава го крайно от идеала, изключва намесата на всякакви извинения. В съвременното ни хумористично-сатирично творчество Добри Жотев е един от най-жестоките изобличители. И нека тази жестокост свързваме с яснота и пристрастеност към идеала, с умнието да се види порока-обект в евентуалното негово застрашително развитие и с уважаване социалните функции на сатирата.

От първите поеми би трябвало да извадим отделни части, в които погледът на Мефистофел пада върху дадено зло, за да доловим как се надига жлъчта (зашто тези поеми са твърде сложни диалози), но в „Срещи с кибернета“ има творби, в които злостта на Добри Жотев (лишения от сатирична жлъч!) буквално прелива (над безстрастната маска). Нека чуем отговора ѝа „оптимиста вол“ на съжалението, че . . . днес живота на воловете не е добър!“:

Не, нямаш право, рече вола,

живота на воловете

сега е по-добър

от всеки друг път!

Ти знаеш, някога човека

ни вригаше в ярем.

Но някой изнамери трактор

и повече не впрягат вола.

Ти знаеш, храним се със слама.

А сламата преди

ни даваха три педи дълга.

Такава слама, братко мой,

иди, че я дъвчи.

Но техниката, слава богу,

изобрети сламорезачки.

А рязаната ситно слама

е нещо друго.

Щом стана дума за храната,

ще кажа и това —

в ярмата ни преди години

гъмжиха пясъчинки.

И то защо?

Зашто, ако си припомниш,

на всички воденици

се ронеше самият камък.

Но вече мелят с електричество.

И стана друго,

Изобщо сме добре!

Да, много сме добре!

Е, днеска повечекко ни колят,

така де — за месо.

Но и това ще се оправи!

Къде с тук потката на съчувствие или поне на снизхождение към отрицателния образ, къде е поетовото „прости му, боже, от глупост го прави“? Няма милост у сатирика — плуството в неговия герой е от разреда на безпросветната тъпост, покорството — от разреда на самодоволството. Човешките пороци героят има в нетърпимата им степен, така че не е оставено място за уговорки и деликатност. Обектът буди отвращение.

Жестокостта на присмеха съвсем не означава, че у сатирика изобличителният удар е прост акт, емоционално и мисловно еднозначен, че характеристиката на лирическият герой клони към едно: отричам с ума и сърцето си. След „На гости у дявола“ Добри Жотев продължава да изразява цялата сложност на срещата между положителното и отрицателното — тази сложност е „в“ характеристиката на неговото лирическо „аз“. Но категоричното противостоене на злото е признак на неговата духовна сила, едно доказателство, че прозренията на Мефисто са в полза на здравето, а не причиняват болестно състояние. И в най-тежките сблъсъци у героя на Добри Жотев няма да се породи резигнация и нито един насрещен удар няма да причини умъртвяване на човечното, предаване на идеала.

От първите сатири до днес Добри Жотев ни научи да разпознаваме неговия смях. В гостуванията у Сатаната не беше много смешен този стреснат неразбиращ „поет“, застанал очарован пред лъчистия дяволски образ, готов да се възхищава или дребнавато да се дразни, смешен като добрия, умния наивник. Не повече, защото беше и образ, побрал тъгата на закъснялото знание и мъката на придобиването му. Смехът над него беше по-скоро тъжната усмивка на автора към своето съвремие, допуснало заблуждения и трудно измъквашо се от тях. Това осмиване не беше амбицията на сатирика. В същите поеми вече зазвучаваше тътенът на другия, добрижотевския смях — към „мъртвия“, който иска да замени живото, към немислещия, който иска да убие мисълта, към фалшивия, който иска да представя правдата. Надигаше се добрижотевският смях без милост, смях — гавра над злото, очищение на духа. Неговият Мефисто се разграничаваше с погнуса от злото, с погнуса, на каквато е способен антиподът на злото. Неслучайно изобличителните тиради звучаха през устата на Мефистофел — духа на творческата непримиримост, на доброто според разбиранията на автора. Идеалното добро се противопоставяше на злото. Безспорно смехът не можеше да звучи в приглушените и с примеси на други чувства човешки интонации. Той беше чиста ненавист, дяволско издевателство, гомеше и помиташе.

По-новите сатири са без Мефистофел (дори когато той отново е повикан, остава страничен образ), т. е. в творбите от „Среща с кибернета“ човекът, неидеалният, ще се среща с човека, неидеалния, смехът ще се мени според надмощието на доброто и злото в двата конфронтирани образи. И човешки образи носят цялата тази добрижотевска непримиримост, която по-лесно (нали е дух!) носеше Сатаната.

Разнообразие от сатирични герои намираме в „Срещи с кибернета“. Тук и превъплъщенията на положителния герой са повече.

В особено драматичните сблъсъци — „Свети към неопитния“, „Оптимистично“ — лирическият герой остава насаме със злото, срещата се изживява с присъщата му изстрада наязвителност. Но многократното „аз“ в „Диоген и аз“, „Среща с кибернета“, „Фантастична истина“, „Оптимистична проверка“ има различни характеристики в общата — че противостои на злото. И друго „общо“ в положителните герои на Добри Жотев (наблюдавано и у други сатирици) — самоиронията. Още едно доказателство за категоричността на присмеха — защото различните „аз“-герои, самоиронизирайки се в срещата си със злото, ликвидират всички свои извинения за слабостите си пред него. Да, човещи, а не съвършени духове са вече антиподите на негативното у Добри Жотев, по човещки не са съвършени, по човещки са и недостатъчно проникателни, и колебливи, и несмели, и уязвими — в различна степен и в различни моменти и спрямо

различни злини, — но цялото това човешко несъвършенство не им е простено от автора. И то е съответно отречено и ако смехът е по-добър, то е, защото авторът „хваща“ в ползрението си този, положителния герой, в момента на прозрението, на осмеляването, на изобличаването на злото. В „Среща с кибернета“ Добри Жотев не заема позата на Мефисто пред злото, силите му са човешки и слабостите му — също, но амбициите да се отрече обекта продължава да е в сила.

„Добрият“ смях спрямо положителния герой в сатирите е допълнително отричане от злото, изричане на отрицание за всички оправдания.

Като разбираме, че гръмогласният присмех на Мефистофел в последвалите сатири на Добри Жотев се разразява в една меняща окраската си злост, която е от същото поколение с яростната мъка на Дявола, но е скрила менторските стремежи и няма ония неблици на красноречието, каквито един дух можеше да си позволи (като образ в творбата), стигаме до извода, че поетът е намерил ново решение на изобличението. Обичайно става за него да предостави думата на самото зло (тогава имаме удоволствието да чуем откровените самовъзхвали на глупостта в „Монолог на една патка“, на гълото самоотричане в „Оптимиста вол“, на идейното късогледство и т. н.) да намери компютното произшествие, в което негативното играе своята забавна, но пак без прошка игра — „Добрият шеф“. И отново, и отново се убеждаваме, че разтревоженият „поет“ и мрачният Мефистофел от първите сатири са придобили една осмиваща дързост, която е поновому очарователна. „Разговор с бога“ припомня проблематиката на поемите от петдесетте години, тя се подхваща от нова гледна точка и показва по-новите възможности на сатирика — и в комичната игра, и в изграждането на образите, но буквално възобновява представата за критичната насоченост на „На гости у дявола“. Сходната проблематика добре очертава промените у автора:

...господ бе на средна възраст,  
обръснат гладко,  
облечен модно  
и при това доволно затлъстял.

Когато го видях съвсем действителен,  
възкликнах, без да искам:

„О, господи, това си ти, вистина?“

А господ-бог усмихна се лукаво  
и като каза, рече:

„Не крия вече и защо да крия?

Сами разбрахте всичко.

Просверлихте с машини небесата  
и ме изгонихте от тях.

От моите икони ме изгонихте,  
от моите олтари.

И вече сте спокойни, че ме няма.

Наивници!

А как ще ме изгоните от себе си?

Защото, за беда,

не аз съм ви създавал  
по свой божествен образ,  
а вие мен създадохте

по свой човешки образ и подобие!“

„Последното е доста вярно, боже“ —  
признах си аз, а господ подчерта:

„И още как! —

Да ви припомням ли?

Под бурната Синайска планина  
най-сложните въпроси и въпросчета

набрах във десет заповеди божи.  
Така ли беше? В десет само.

Един ли път и вие като мене  
побирали сте в заповеди божи  
(понякога в по-малко и от десет)  
най-сложните  
проблеми и проблемчета?

Не съм ли той, който ви е учил  
и още ще ви учи  
сами да се вковавате в окови  
и без окови да не можете?  
И съм творец! И съм велик творец!  
Защото моето опростителство  
умея да наричам яснота!"

Смутих се и отвърнах като ехо:  
„Така е, прав си, прави боже!“  
А бог избърса якия си врат  
и заядливо продължи . . .

Поетът е станал по-дяволит, по-закачлив, по-изобретателен в устройването на забавната сценка, по-неравнодушен и към словесния хумор — по-коварно язвителен въещност. Крайно остър! Нищо не спестява от опасната жилавост на злото, нищо не смаява от неговите размери и сериозността на схватката прозира зад смехотворността на ситуацията. Наистина озадаченият в крайна сметка събеседник на самодоволното „боже“ не е съветникът от „Оптимистично“, не се покрива с „положителното аз“ на сатирика, но съпротивата и тук е безапелационна.

Между многото сатирични обекти на Добри Жотев трябва да се отбележи един, който обобщава много други, постоянен е за творческите му интереси, особено дълбоко го засяга като автор и, бих казала, го предизвиква до крайност. Това е човешката пасивност пред злото. Пасивност пред злото, сама по себе си огромно зло, за сатирика Добри Жотев, както го разбирам — най-голямото зло. Той е способен да се подиграва в различни гами на смеха с разновидностите на тъпотата, самодоволството, фалша и дребнавостта, с роботизацията, отчуждението, страха. Открива ги в различни комбинации у героите си, като причини и като следствие, отрича ги, опозорява ги без пощада. Но яростен от болка, почти слепеш от възмущение го виждаме единствено пред самопредаването на човека, единствено пред съзнателното вътрешно примирение на личността. Пасивността като философия за него е пълното отричане на човека от човечността. Тогава мрачно ироничните „Съвети към неопитния“ се пропиват с такава злост, че лирическият герой става многократно по-суров от стария Мефисто и съзлите на гняв не обещават просветление. Да се смиряваш и нагаждаш към злото, предавайки човешкия си дух, е философия най-опасна за човешкото съществуване според сатирика и той не може да я отмине и в най-невинния ѝ вид. Сборникът „Срещи с кибернета“ се открива и закрива с творби (и двете много силни), жестоко фиксиращи тъкмо това върховно зло — като напомняне за основната движеща идейна сила у сатирика.

\*\*\*

Изглежда, Добри Жотев има афинитет все пак към позицията „над“ злото и предпочита размаха на изобличението, което може да му осигури образът на една митическа личност, защото след „Срещи с кибернета“ излиза от човешката гмеж и се „взкачва“ до висотите на „Делфийският оракул“. Новите поеми дават широки хоризонти на сатиричния му плам (както и огромни измерения на човешката мъка), поставят изобличителя над повседневното — той се одързостява за битки с могъществени злини,

вкоренени в човешката история. Ще направя уговорка: Добри Жотев не пише само сатирични поеми, той създава и комедии, и хумористични разкази. Той е оставил терен за срещите си с разнокалибрани комични явления, не прекратява интереса си към човека от ежедневието, към социалната даденост. Но очевидно като сатирик той не може пално да се осъществява на равнището на конкретната хумористична критика, тегли го високата трибуна, всемирната аудитория.

Опасно притегляне!

Да излезе от чисто делничните грижи или от характерните за определен социално-исторически период проблеми (без да ги изпуска от вниманието си), да се откаже от ограниченията (а и от удобствата) на родното (без да се отдели от него) и да се обърне с лице към тревожното човечество, гроейки коварното зло на открит, широк фронт, може автор или с огромно самочувствие, или с огромна непримиримост. Непримиримостта на Добри Жотев е безспорна. В „Делфийският оракул“ той продължава атаки, започнати с първите сатирични поеми, преодолял всякакъв смут пред злото, взрян непременно в същината му. Усещаме го много по-силен — със силата на прониканието (в „На гости у дявола“ той воюваше за правото на проникание). И много по-страшен в охълчването си, защото сегашният сатирик акцентува върху зловеците перспективи, ако човечеството се поддава на заблуди, ако не премерва величината на злините зад техните маски, ако отстъпва. Сатирата е станала поезия-гняв, поезия-предупреждение.

Девизът е:

Да искаш да надякнеш  
през мрака на измамите...

Ето това „злосторничество свято“ извършват героите на Добри Жотев — богове или хора. То е причинител на най-големите им мъки и оправдание за съществуването им.

Както в „На гости у дявола“ и по-късно поетът съединява драма и сатира. В предисторията на сатиричното откровение разгръща сложна човешка драма. Най-човешките терзания на неговите герои раждат ненавистта към всичко, заменящо действителните човешки ценности. Най-напред себе си разпва на кръст героят в своя монолог-изповед и гаврата му със злото получава всички права. Не трябва да забравяме „страшния пъкъл“ на неутолимото „прицелване“ към същността на нещата, ада на познанието, изживяван от „положителния“ герой, та да се отприщи злата му ирония:

Завиждам ви!

Защото все успявате  
да се залисвате с дела

.....  
Щастливци от нещастие!

Очите са ви дадени,  
за да не можете  
или не сместе  
да виждате със тях  
нощта на слепотата си.

Благодарете за това  
на своя бог Саваот!  
Благодарете му.

Изчезнало е скъперническото веселие от „Среща с кибернета“, авторът и не мисли да се отдава на приключенията в преследване на злото. Бихме казали, че е станал мрачен, ако не беше дълбокото вътрешно озарение на толкова „странната любов към човека“ — а това озарение обхваща монументалните образи на Тезей и Луцифер, на Хаоса и Оракула. И пак да се запитаме — къде се ражда? Само в съпротивата на злото, само в активността на човечността.

Нека уточним — геронте от „Делфийският оракул“ са съзнаващите злото и прозиращите зад неговите прикрития. Те са изобличители, двойници на стария Мефисто. Те обсъждат ни повече, ни по-малко съдбините на човечеството, яростно гневейки се на всяко лекомислие. Издевателският им присмех избухва, когато техните изстрадани истини срещат упорството в заблудите, равнодушната стена на слепотата. Тези герои са красноречиви, пламенно убедени в правотата си да разкажат своя опит и поука-та им да бъде чута. Разбираме (поради значителността на проблематиката) ония моменти от монолозите-изповеди, които са преки обръщения към човечеството и (след разгърнатата драма на героя) пряко внушават веруюто на сатирика:

Не кълни се в каквото не вярваш,  
ни във клетви неистински  
вярвай!

Не мисли с главата на другото,  
ни със своята  
искай да мислят!

Не бъди господар на слуги,  
ни слуга сам да бъдеш  
допускай!

Не продавай на търг съвестта си,  
ни купувай,  
когато продават!

Не забравяй завета на смелите,  
ни край теб да забравят  
оставяй!

Не лъжи! Не укривай горчивите истини,  
ни затваряй очи  
да ги скривай!

Не запушвай устата на ближния,  
ни на него това позволявай!

Не осъждай преди да разбираш,  
ни оставяй  
така да те съдят!

Не насилвай, добил ли си сила,  
ни насилне чуждо понасяй!

Не загубвай от поглед голямото,  
ни когато го губят,  
прощавай! . . .

Да, Добри Жотев е от сатириците, които не се боят от гласа на идеала в своите творби — намирах точно времето му, носителите му, интонациите му — и така очертах емоционално-смысловни върхове в поемите.

Още за „На гости у дявола“ поетът не се съгласява да бъдат приемани поемите като сатира, очевидно наблягайки върху философското начало в тях, отказвайки се да ги сметне само като критична реакция на даденото време. За „Делфийският оракул“, предполагаем, ще бъде още по-категоричен. Ще бъде прав — тук размисълът върху същността човешка проблематика е много по-разгърнат, подхванати са повече проблеми и връзката със съвременната реалност е напълно вътрешна. В основите на тези философски, наситени с драматизъм творби ще видим и преследването на злото, и издевателството над неговите превъплъщения — умението на сатирика.

„Лирически поеми“ — книгата, най-близка на „Делфийският оракул“ — не можем да не споменем във връзка с развитието на сатирика. Нейното съществуване доказва задълбочаването на автора в екзистенциалните въпроси. Книгата ни даде светлите открития на Добри Жотев за човека. Представи поета в радост, възхита, възторг. Не мо-



жеше след „Лирически поеми“ да не се появи „Делфийският оракул“ — книгата на отстояваната човечност. Неин смисъл е конфронтацията на човечността с нечовешкото. Поетът е в тревогата, в мъката, в озлобението. Патосът е патосът на горещото предупреждение. Зад сатиричните строфи на „Делфийският оракул“ без насилие четем стиховете на „Лирически поеми“. Добри Жотев продължи в избраната отдавна насока — да въвежда сатирата в най-сложната проблематика, да ѝ повери трудността и благодарната отговорност на философския размисъл. Без съмнение успехите му в тази насока се отнасят не само до неговото творческо развитие, а до характеристиката на нашето съвременно сатирично изкуство.

## ПАНЕСТЕТИЗМЪТ

ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

Експанзията на съвременното изкуство пробуди една твърде стара, понастоящем отново актуализирана идея — за сливането на изкуство и живот, на изкуство и общество. Причините за нейния „ренесанс“ са от разнородно естество: психологически, но най-вече социални. А и в самото художествено развитие се разгръщат такива процеси, които дават обилна храна на днешния панестетизъм във всевъзможните му модификации.

### ПРЕОБРАЖЕНИЯТА НА ПАНЕСТЕТИЗМА

Не за първи път в историята на естетиката се среща с утопичната идея за тоталното сливане на изкуството и човешкото битие. Привържениците на тази идея, за която нееднократно са изпети най-възторжени химни, отстояват различни по идеологическа обогрненост възгледи: от пророкуванията на Новалис за едно мистично обединяване на човечеството чрез вълшебството на поезията до утопичните упования на Хърбърт Рийд за спасяване на съвременната цивилизация чрез творчеството на художника. Оттук нататък изкуството се представя в необичайна светлина, нему се приписват възможности, каквито то едва ли притежава: то било в състояние да надскочи традиционните си граници, да раздере обвивката, в която го познаваме от векове насам, та в една необозрима откъм проявления глобална естетическа „радиация“ да се превъплъти в многообразните форми на живота. Обхванато от огромна пулсираща дифузия, то разрушавало дори само себе си, понякога и напълно, за да се прероди чрез най-неочаквани метаморфози в друга естетическа субстанция — в обществената дейност и съществуване на хората.

Преобразованията на панестетизма са доста разноречиви: веднъж на изкуството се приписва *миротворческа роля*, друг път то бива провъзгласено за чудодейна *панacea* срещу всички и всякакви социални недъзи и пороци, трети път в него се съзира надеждно средство за цялостна симбиоза между вдъхновено художествено творчество и най-тривиалните страни на живота. У Оскар Уайлд панестетическата идея ще прозвучи явна нотка на парадоксалност: „Животът копира Изкуството“<sup>1</sup> — възглед, който предизвикателно отхвърля просъществуващите от елинската античност до XVIII в. схващания за изкуството — подражание на действителността. „Животът подражава на Изкуството далеч повече, отколкото Изкуството на Живота. Това е резултат не само от подражателския инстинкт на Живота, но и от факта, че . . . Изкуството му предлага конкретни красиви форми, чрез които той може да реализира енергията си.“<sup>2</sup> Без да заличава синора между тези две различни територии, Уайлд подсказва за животворческата стихия, присъща на изкуството.

<sup>1</sup> Оскар Уайлд. Критикът като художник. Варна, 1982, с. 31.

<sup>2</sup> Пак там, с. 41.

В по-друг, революционен смисъл ще заговорят конструктивистите относно мисловно-творческите задачи на голямото изкуство — критерия за социалната му функция и ценност. Те виждаха силата му не само в преобразяването на предметния свят около нас, но още в предназначението му да бъде „стил на епохата“ (М. Гинзбург), средство за организиране на масите (К. Зелински), да стои на гребена на огромните промени, настъпващи със социалистическата революция<sup>3</sup>. Защото изкуството имало смисъл, ако бъде творец на една нова действителност, а не музееен експонат, хап срещу скуката или просто луксозен декор върху фасадата на човешкото битие.

XIX в. все още вярваше, че историята на изкуството е история на стилове, на твърдата приемственост и смяна. Век на еклектика, когато на художествената творба не отреждаше да бъде декор, глазура на една неестетична действителност. XX в. бе разкален в разбирането ролята на изкуството: то трябва органично да присъствува в общественния живот; на него вече се гледа като на своеобразен „инструмент“ за дълбоки промени в света около нас. Не един теоретик откри в него миротворчески възможности и призова към тяхното оползотворяване.

Панестетизмът носи утопични нотки в себе си, преголеми надежди. И все пак той преувеличава такива признаци, които са дълбоко свойствени на съвременното изкуство. Тогава лишени ли са тези надежди от всякакво оправдание и смисъл?

Но да започнем с първия контакт на изкуството със зрителя. Ето: публиката е изпълнила театралната зала и със затаен дъх следи спектакъла (нека това бъде примерно „Карьерист“). Сигурно сред посетителите има и карьеристи, но за тях главният герой, възпъщението на карьеризма, е неприемлив, действията му пораждат осъждане. За тях той също така е отрицателен персонаж, както и за всички други. Но в живота те правят почти същото, както и героят на сцената, само че за себе си имат своите добри, „оправдаващи“ ги доводи — това е тяхното морално алиби, дори и да е същото с белите конци. Може би те ще напуснат театралната зала морално преродени, отърсили се от старите си пороци? В литературата са описани такива случаи, но в живота не познавам нито един. Не твърдя, че писателите измислят описваните примери, но това са реди изключения, за да попадаме на тях всекидневно. Все пак утешително е, че ги има! Панестетизмът обаче провъзгласява изкуството ту за универсално лечебно средство, ту за спасител на цивилизацията, ту за demiurg на света, в който живеем — да, същото това изкуство, което не може да предизвика поне един катарзис у карьеристите от зрителната зала!

Но нека хвърля повече светлина върху съвременните панестетически прояви.

## „ОБЩЕСТВОТО КАТО ИЗКУСТВО“

Ако изкуството (поне в някои свои форми) притежава миротворческа характеристика, ние заставаме пред колосален естетически и социокултурен проблем, широко разискван от някои автори в Западна Европа и САЩ. Откъде този изключителен интерес? Сигурно ще трябва да се обърнем към съответните теории, за да прозрем това.

През 60-те години Хербърт Маркузе бе най-изтъкнатият застъпник на идеята за миротворческата функция на изкуството. Противопоставяйки се на традиционната естетика, той защити убеждението, че изкуството днес има и трябва да има друга роля. То „не трябва повече да бъде илюзорно“, т. е. „естетическа видимост“, „прекрасна илюзия“ (каквото е било досега), понеже така прекъсва връзката с действителността, с живота. Съвременната действителност, продължава Маркузе, „се оказва предразположена към преобразуващата функция на изкуството, да — зависима от нея“<sup>4</sup>. Ако художественият процес до XIX в. би могъл да се опише като борба между стилове, отчуждащи се един друг, нашето време предлага друга алтернатива: на изкуството се вменява в дълг да

<sup>3</sup> Вж. Валентин Ангелов. Конструктивизмът в изобразителното изкуство и архитектурата. С., 1972, с. 14 сл.

<sup>4</sup> Herbert Marcuse. Versuch über die Befreiung. FaM, 1969, S. 66.

реконструира не само материалната, но и обществената среда, „не да се бунтува против този или онзи стил, но против 'стила' въобще като такъв, против художествената форма на изкуството (gegen die Kunst-Form der Kunst), против традиционното значение на изкуството“<sup>5</sup>. Ако художественият процес бъде сведен до смяна на стилове, това означава, че той се превръща в история на автономни ценности, лабилно свързани с общественния живот, по-скоро преосмислящи в естетически ракурсе социалните явления. А къде е изходът, сочен от Маркузе? — „На изкуството бе съдено да пожертвува собствената си специфика, за да осъществи голямата си мисия — „преобразуването на жизнения свят.“<sup>6</sup> То разрушавало себе си като специфичен, обособен феномен, за да претвори живота в „естетически универсум“<sup>7</sup>. Какви биха били последиците? „Това би означавало ликвидиране на изкуството; край на разделението между естетично и реално. . .“<sup>8</sup> Въпреки че в дискусиата си с Хърбърт Рийд през 1967 г. Маркузе не бе достигнал до тази крайност — отказ от изкуството като своеобразно обществено явление, той още тогава апелираше за тотална интеграция между изкуството и живота — интеграция, на която принадлежи бъдещето и която щяла да доведе до превръщането на „обществото в художествен продукт“ (Gesellschaft als Kunstwerk). Обществото като изкуство! Ако художникът би могъл да осъществи миротворческите възможности на своите произведения, тогава „би се променил историческият топос на естетичното: той би намерил израз в преобразуването на жизнената среда — на обществото в артефакт“<sup>9</sup>, в художествена реалност.

Маркузе беше уверен, че бъдещият синтез между техника и естетика ще направи възможно безпрепятственото разтваряне на изкуството в социалните форми на човешко битие. „Две явления се разминават: в реалния обществен свят — господството на техниката и техниката като средство за господство, в естетическия свят — илюзорната видимост. Днес ние можем да предвидим евентуалното единство на тези две явления: обществото като художествена творба.“<sup>10</sup> Един изключително обаятелен възглед, който през 60-те години бе лелеяна надежда сред левичарски настроените умове и студентската младеж на Западна Европа и САЩ<sup>11</sup>.

Нищо не изглежда по-консервативно и по-съмнително от защитата на автономното битие на изкуството — защита, която бе крайгълен камък в буржоазните естетики от XIX в. и началото на XX в. Такава позиция се разглежда не само като теоретична, но и като нравствено-социална. Ето например Пиер Бурдьо: „Упоритото настояване върху автономията на художествената инвенция води към една особена етика . . . към култа на една самозадоволяваща се форма, към подчертаване езотеричността и ненаправляемостта на творческия акт. . .“<sup>12</sup>

Огромните надежди, възлагани на художника, реабилитираха познатата, но отдавна отхвърлена заради едностранчивостта си теза за превръщането на изкуството в „производителна сила“. През 60-те години тя намери най-красноречив израз у Маркузе, подета отпосле и при други автори: изкуството би могло и би трябвало да стане „производителна сила на материалните и културните форми. Като такава сила то би било интегрален фактор при формирането качеството и вида на предметите, на реалността, на жизнената форма“<sup>13</sup>. Остава една-единствена крачка — и тя е извършена! — до твърдението, че в бъдеще изкуството ще се обособи в „Korrespondenzsystem“, т. е. система, която ще моделира и организира отношенията на хората в обществото. То

<sup>5</sup> Ibidem, S. 66.

<sup>6</sup> Ibidem, S. 72.

<sup>7</sup> Ibidem, S. 53.

<sup>8</sup> Ibidem, S. 54.

<sup>9</sup> Ibidem, S. 72.

<sup>10</sup> Herbert Markuse. Gesellschaft als Kunstwerk. — Forum (Wien) 1967, Nr. 167—168, S. 865.

<sup>11</sup> Cp. Wilhelm Höck. Kunst als Suche nach Freiheit. Köln, 1973, S. 90 ff; Douglas Davis. Art and the Future. London, 1973, 166—187.

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu. Zur Soziologie der symbolischen Formen. FaM, 1970, S. 83.

<sup>13</sup> Herbert Markuse. Versuch. . . , S. 54.

трябвало да се превърне — въпрос на време! — „в организиращ принцип на човешките взаимоотношения“ (Алекс Зонис<sup>14</sup>). Така изкуството бива провъзгласено за сила, която ще претвори не само жизнената среда на хората, но и самата социална структура.

Никога досега не е бил така категорично отхвърлян скептицизмът на Жан-Жак Русо или на Лев Толстой относно позитивната роля на художествените произведения. Никога досега така безусловно изкуството не е било издигано до фактор в общественото развитие, който — така се подразбира! — дискредитира движещите сили на историята (класова борба, революции и пр.); защото самото то, въездещо и изпълнено с миротворчески потенцици, е обявено за „модулятор“ на обществените структури. На щом е демиург на социалните форми и взаимоотношения, то би трябвало да бъде и всемогъщо средство за лечение на туморите по обществения организъм. В него Маркузе вижда чародейно средство „срещу институциите на капитализма и техния морал“<sup>15</sup>. И с това си убеждение той хвърля мост към позициите на своя опонент, Хърбърт Рийд, който пък вижда в него единствената сила, способна да спаси цивилизацията от разруха и смърт, понеже тъкмо то противодейства на процесите на разрушение и деградация. Иначе „светът ще изпадне във варваризъм“<sup>16</sup>. Обединявайки естетично и социално в неразрешимо единство, Рийд възхвалява естетическото възпитание като най-надеждно лекарство срещу болестите на „съвременната цивилизация“.

Едва ли може да се оспорва голямата притегателна сила на панестетизма. Изкуството създава хармонични „светове“ и цели „вселени“, най-чиста кристализация на естетически идеали. Каква непреодолима съблазън има в това: обществото да бъде построено по негов аналог или просто да се слее с него, приемайки неговата идеалност и естетически ореол!

## ФЛУИДИТЕ НА ПАНЕСТЕТИЗМА

Понеже идеите на Маркузе издават лек левичарски привкус, те намериха у Микел Дюфрен своеобразно прераждане: в бъдеще нямало да има художници професионалисти, но всеки човек ще бъде творец на художествени ценности. Далечното ехо на европейския романтизъм (немски, английски) встъпва в симбиоза със съвременни левичарски уклони.

От друга страна, авангардизмът, който въобще малко или никак не дава ухо за естетическите теории, този път им направи „реверанс“. Представителите на антиизкуството заговориха за тоталното единство между изкуство и живот — една интеграция, която ражда антиизкуството, при това осъществена в най-тривиални и банализирани прояви. В стремежа си да срине зида между изкуството и действителността „антихудожникът“ обявява най-делничните страни на човешкото битие за предмет на неговото творчество. Йозеф Бойс, професор в Художествената академия в Дюселдорф, лидер на антиизкуството във ФРГ, ще заяви: „Дори обелването на картофа може да бъде произведение на изкуството, ако то е съзнателно действие“<sup>17</sup>. Така се роди сензационният девиз: „Животът като изкуство“, върху чийто философски смисъл ще говорим по-долу.

Има автори, които не споделят крайностите на Маркузе. Без да се обявяват срещу изкуството като специфично, обособено в себе си явление, те съзират в него, особено що се отнася до пластичните му прояви, фактор в естетизирането на жизнената, материално-пространствена среда на милиони хора. С това миротворческата му функция се локализира в подобряване, хуманизиране, оптимизиране на жизненото обкръжение — идея, страстно защитена от Юрген Клаус<sup>18</sup>, Конрад Пфаф<sup>19</sup> и др. „Изкуството не е вече

<sup>14</sup> Alex Tzonis. Transformation der Initialstruktur. — Deutsche Bauzeitung 1969/VIII, S. 588.

<sup>15</sup> Herbert Markuse. Versuch... S. 49.

<sup>16</sup> Herbert Read. The Origin of Form in Art. London, 1965, p. 187.

<sup>17</sup> Цит. по: Douglas Davis. Art... заб. 16, гл. III.

<sup>18</sup> Jürgen Claus. Expansion der Kunst. Reinbek bei Hamburg, 1970.

<sup>19</sup> Konrad Pfaff. Kunst für die Zukunft. Köln, 1972.

разкрояваща прибавка или стимул за добро настроение в празничните часове. То ни забикаля и слага печат върху ежедневието на човека във всичките му разнородни прояви. . . То е необходимо за съществуването на еманципирания, щастливия човек<sup>20</sup>. Така то сякаш да бъде избавено от херметизма и изолацията си заради една истинска интеграция в социалното битие на хората. Негова цел ще бъде не само въпросът за художествената себеизява и творческата оригиналност, но главно „преустройството на човешката жизнена среда. . . Изкуството се явява като социална функция, организираща порядък — срещу безпорядъка, мръсотията, шума и т. н.“, заявява Пфаф<sup>21</sup>.

Можем да оспорваме тези приписвания му възможности, но не можем да отричаме, че то е обхванато от небивала досега експанзия, пораждаща внушението за преобразяващата му света роля. Изкуството не е вече само музеен проблем; то излезе на улиците, площадите, вля се в бита, труда и отдиha на милиони хора, превърна се модулатор на формите на живеене, в законодател на естетиката на предметния ни свят. То прекрачи синора, отделящ го от живота — какъв порок бе това за идеалистическите естетики от XIX в.!, — придоби универсалност. То не разчита единствено на художествената дарба, на творческия инстинкт и интуицията, на неувловимото духовно прозрение на големите истини за действителността. Напротив, посегна към последните научни открития и технически новости: към компютъра, лазера, холографията, биокинетиката, към най-различни инженерни дисциплини, към кибернетиката, към различни информационни системи, дори към масмедияте и т. н. и т. н. Може да се възрази, че това все още са експерименти, но важно е, че художникът не ги счита за табу, а се стреми да ги овладее от естетическа гледна точка. Само чрез *дизайна* той навлезе в света на електрониката, пластмасите, най-модерните технологии, за да ги моделира в естетически предмети — не самоцелно, а в името на живота, на една нова култура на формата от нашия предметен (материален) мир. И тъкмо тук е един от най-мощните и най-витаалните корени на съвременния панестетизъм. Днес не се възхвалява повече сложностъпанната, синтезираща художествена творба (Gesamtkunstwerk), която Валтер Гропиус обяви за идеал на 20-те години, а изкуството като система, опираща се на науката и техниката, на знанията за социалните процеси, на политиката, на масмедияте и пр. — накратко, изкуството в тоталната му експанзия спрямо обкръжаващия ни свят<sup>22</sup>.

## „ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДЪРЖАВА“ — ИДЕАЛ ИЛИ ОТРИЦАНИЕ НА СОЦИАЛНАТА СТРУКТУРА

Доста своеобразна е панестетическата нишка, отвеждаща към един култ на държавата. Най-ранните проявящи за вращване на изкуството и държавата принадлежат на Платон. Въпреки презрението си към живописци и скулптори — тези „занаятчий“, подражатели на сетивните неща! — той сравнява държавата като структура и организация с творчеството им. Бидейки образец за организираност, изкуството би могло да послужи като прототип за идеалната държава — една хармонична цялост, „стройна, неизменяща се, непричиняваща и непонасяща неправда“ („Държавата“). В „Законите“ пък Платон съпоставя държавниците с трагическите поети: „Предметът на творчество при нас е един и същ. Затова ние (държавниците — б. м., В. А.) сме съперници с вас (поетите — б. м., В. А.) по изкуство и противници в състезанието за най-прекрасното действие.“ Както трагедийният драматург организира конфликтите в голяма, добре промислена и стройна хармония, така би трябвало да направи и държавникът: да овладее конфликтите в обществото, подчинявайки ги на един съвършен порядък — държавата. Държавата като изкуство!

Столетия по-късно тая идея съзрява в панестетическа тоталност у Фридрих Шилер — чрез възгледа му за „естетическата държава“, подплатен от възторжено-гърже-

<sup>20</sup> Ibidem, S. 23.

<sup>21</sup> Ibidem, S. 21.

<sup>22</sup> Jürgen Claus. Expansion. . . , S. 161.

ствен, но хуманистичен апотеоз на изкуството като средство за избавление, за всеобща терапия на обществото. За Шилер изкуството е естетическа и тъкмо поради това и нравствена сила. „Към най-значимите задачи на културата принадлежи тази: докогато може да бъде постигнато царство на прекрасното, човекът в неговото чисто физическо битие ще бъде подхвърлен на въздействието на формата, ще бъде естетически сътворен, понеже само от *естетичното човечество* — не обаче от физическото му състояние — може да произлезе моралният човек“ (к. м., В. А.)<sup>23</sup>. Силно обаян от философията на Кант, панестетизмът на Шилер не е възвала на абстрактни идеи, а протест срещу изпреживени от феодализма социални порядки в Германия, които обезличават и смазват човешката личност. На тях се противопоставя „естетическата държава“, отвеждаща към идеала — „естетическото човечество“.

Тази толкова възторжена идея у Шилер среща през 60-те години на нашия век откровената неприязън и антипатия на „новите леви“ в Западна Европа (главно във Франция и ФРГ), оформили се като интелегентска група, протестираща срещу социалните порядки на капиталистическия свят. За тях „естетизираната държава“ на съвременната буржоазия е израз на социална демагогия, опит за манипулиране на общественото съзнание, камуфлаж над същинските механизми на управление, прикриване бруталността на буржоазната държава и т. н.

След майските събития през 1969 г. във Франция и студентските вълнения във ФРГ „новите леви“ стигнаха до безкомпромисно отричане на буржоазната политология: буржоазната държава само привидно олицетворява реда и сигурността, хармонията на хора с различни интереси. „Противоположната картина, която предлага естетиката на държавната власт, това са застрашаващите видения на господстващата класа: извън сферата на държавността цари само безпорядъкът на природното състояние като синоним на безформеното, анархистичното.“<sup>24</sup> Ето защо даже униформата на полицията се утвърждава като „естетическа форма на реда“<sup>25</sup>. С това естетизирането на буржоазната държава се превръща в сигурно средство за методично упражняване на насилие и смазване на индивидуалността като носител на анархистични кълнове. Началото започвало с Хобс („Левиатан“): държавата претендира за ценности, които всъщност потъква — на първо място аза. Затова медната гравюра от първото издание на „Левиатан“ представя държавата като колос, съставен от безброй малки, но обезличени човешки същества. И това е, заради което най-мощно се разрази протестът на „новите леви“ против „естетическата утопия на капиталистическия тоталитаризъм“; „на естетиката на насилието като дело на буржоазно-тоталитарния проект за ред противостои една естетика на повишена субективност“<sup>26</sup>.

При „новите леви“ политическият и естетическият протест се сливат. Атаката започва с прословутата фраза на Ницше: „само като естетически феномен са оправдани завинаги битието и светът“, опира се на реакциите на Валтер Бенямин срещу сакрализирането от буржоазията на изкуството, подхранва се от социалните порядки в Западна Европа. Силата им е главно в отрицанието. Позитивният им постулат е парадоксален: това ще бъде една глобална антиестетика. Една теория на естетиката! Добре, но „нейната тема не е изкуството, ала оная сфера, която се декларира като изключително антиестетическа: основаването на изкуството върху политиката. . . прави самата политика предмет на една теория на естетиката“<sup>27</sup>. Антибуржоазният патос на тая теза е съвсем явен: щом буржоазията заклемява политиката като антиестетическа проява, нека тъкмо тя (политиката) да съставлява ядрото на една нова съвременна естетическа теория! Само така теорията би придобила актуалност — не чрез сакралното

<sup>23</sup> Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. — Schillers Werke in 10 Teilen. Teil III. Berlin, 1970, 79—80 (23-er Brief).

<sup>24</sup> Martin Jürgens. Der Staat als Kunstwerk. Bemerkungen zur „Ästhetisierung der Politik“. — Kursbuch 20, 1970, FaM, S. 121—122.

<sup>25</sup> Ibidem, S. 123.

<sup>26</sup> Ibidem, S. 131.

<sup>27</sup> Ibidem, S. 120.

преклонение пред изкуството, не чрез разравяне на иманентните му ценности, а чрез разкъсване на връзката с живота: в неговите най-парливи страни, в политическите му превъплъщения.

Оттук, от теоретическите постановки, се хвърля мост към практиката, към една на пръв поглед странна и твърде провокираща форма на творчество, носеща върху себе си силна панестетическа багра — антиизкуството.

## АНТИИЗКУСТВОТО — ПАНЕСТЕТИЧЕСКАТА РЕАКЦИЯ НА ПРОТЕСТИРАЩИТЕ ЛЕВИ КРЪГОВЕ

Много журналисти и публицисти, изкушили се да пишат за него по повод на една или друга изложба, проляха искрени сълзи поради това, че „антихудожникът“ унищожавал изкуството, разрушавал го безжалостно, предизвикателно посягал на естетичното, смазвал безпардонно в кратката си всяка художествена ценност. Открито казано, „антихудожникът“ тъкмо това и цели с действията си: да ликвидира традиционното, станало според него негодно, а и политически изкористено понятие за изкуството<sup>28</sup>, както и свойствения нему признак — *естетичното*. Имам впечатлението, че авторите на прочетените от мен статии се разминават с инвенциите на „антихудожника“, те просто не го разбират, шокирани от неговите действия и прояви. (А може би „антихудожникът“ е постигнал намеренията си и спрямо тях самите!) Трябва ли винаги да си поспираме главите с пепел в знак на дълбока скръб, щом някой някъде е посегнал на тази неприкосновена светиня — изкуството, безразлично при какви социално-политически и исторически условия е извършено това, без да се интересуваме от теоретико-философските подтици и съображения? Срещу кое изкуство се бунтува „антихудожникът“? Срещу всяко? По-скоро срещу традиционните кавалетни форми на изкуството, които буржоазията отдавна използва за свои цели и съобразно своята идеология, превърнала ги в убежище за елитаризма, херметизма, за бягство от реалността и нейните жинетрентящи проблеми, срещу изкуството, станало самоцел или инструмент за творческа себеизява и игнориране на всичко, което остава извън периферията на аза, срещу самоценността на художественото произведение, срещу непроницаемата стъклена стена, разкъсваща творчество и живот, срещу праренето за музей (когато милиони хора живеят в антиестетическа действителност). Нали много по-лесно е да се напълни един музей с шедеврови, отколкото да се въвлечат художествените ценности органично в човешкото битие. Накратко това е протест срещу ония форми на изкуството, които служат на буржоазията и целите ѝ, както и срещу художника, затворил се в естетическия пашкул на автономни, самоцелни творчески проблеми.

Но бунтът разкрива явни левичарски недъзи. Ако изкуството е използвано от буржоазията, трябва ли да бъде отхвърлено? Загубило ли е способност да функционира по друг начин, съобразно нови, прогресивни обществени идеали? „Новите леви“ постъпват по сходен начин, както силезийските тъкачи през 1844 г., разбивайки становете, чрез които се осъществява капиталистическата експлоатация. Те отхвърлят традиционните форми на изкуството, понеже буржоазията ги е въвлякла в сферата на идеологическото си въздействие и културната политика.

Бихме помислили, че „антихудожникът“ е само рушител на съществуващия художествен опит, един провокатор, който се хили в лицето на всичко и всички. Практиката му, макар и недостатъчно категорично, очертава моменти, нелишени от идейнополитическа завкаса. Най-силният, впечатляващ, даже шокиращ момент е провокирането на обществеността. Работите му са драстично предизвикателство срещу господстващите представи за автономната ценност примерно на кавалетната картина, срещу естетическия подход към нея, срещу мястото ѝ в социалния живот, срещу схващанията за ролята ѝ

<sup>28</sup> В едно интервю Йозеф Бойс заявява: „Във всеки случай ми беше ясно, че съвсем няма какво да правя с традиционното понятие за изкуството“ (V. Harlan, R. Rappmann, P. Schata, Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achtberg, 1984, S. 56).



(тъй както те бяха утвърждавани и „нормативизирани“ от буржоазната идеалистическа естетика на XIX в. и началото на XX в.). Когато Дитър Рот (ФРГ) излага „картини“ с рамка, но вместо изображение в нея има купчина развалено сирене, примесено с телчета и станиол, разпръскващо непоносима воня около себе си (а и други подобни творби), с това той хвърля ръкавица в лицето на буржоата — меценат и колекционер, срещу музеите и галериите (нека се опитат да колекционират тези „творби“!), срещу естетическия вкус на доброто общество, разбиращо от изкуство. А когато Михаил Буте (ФРГ) излага „картини“, от чиито рамки висят само парцали, това е пародия или гавра срещу сакралността на живописното платно, срещу съпоценността на живописното изображение, заграждано в скъпа, позлатена барокова рамка. Това не е провокация срещу отделна личност или единична институция, а срещу ценностната система в изкуството, установена от Ренесанса насам, посегателство тъкмо срещу буржоазното понятие за изкуство и предназначението му в социалния организъм, в края на краищата реакция срещу оная обществена система, която им е дала живот.

Колкото силен и дързък е „антихудожникът“ в отричането, толкова слаб и неясен е в позитивните си идеи. Тук-там те проблясват, зародиши на една друга естетика, отричана и непризнавана дори в първата половина на XX в.

1. Генерална промяна на курса: връщане на твореца към баналната среда около нас, към обкръжаващото ни през целия житейски път ежедневие, пренебрегвано и омаловажвано от традиционната естетика. Когато през 1925 г. Ортега и Гасет обрисуват отношението на художника към действителността — а тя го дебне на всяка крачка със зиробващата си антихудожественост, — той си послужи със следния образ: „Обратно на Одисей, художникът трябва да се освободи от своята делнична Пенелопа и сред подводни скали да насочи кораба си към магьосницата Кирка.“<sup>29</sup> „Антихудожникът“ използва въсвем друга религия: назад към делника с неговия неестетически характер! Само той единствено е достоен за творческо преосмисляне и премоделиране!

2. Сливане на изкуство и живот, но не в смисъл, че изкуството в традиционните му прояви ще бъде наметнато над живота подобно някакво естетическо було. Това би било грим върху ежедневието, естетически камуфлаж и нравствено притворство. Има се предвид сливане, където изкуството в традиционната си форма ще изчезне, за да се превърне в нещо като моделираща сила на действителността. „Антихудожникът“ не иска да отбира само естетически признаци, а да моделира жизнените процеси, каквито те са. За съжаление практиката на „антихудожника“ не хвърля достатъчно светлина върху тая толкова неизбистрена, почти аморфна идея.

3. Творчеството на „антихудожника“ се счита като израз на социален ангажимент. За Бойсе изкуството е „единствената сила на развитието“ (die einzige evolutionäre Kraft)<sup>30</sup>, по същество една формула на панестетизма, превърнала изкуството, или още по-точно — антиизкуството, в тотална сила на човешкото развитие.

Засега без отговор остана въпросът, по какво ще различим една битова вещ от същата вещ, превърната от „антихудожника“ в творческа изява. Отговорът бе даден твърде отдавна, още при Марсел Дюша и дадаистите: чрез неподозирания, неочаквания, шокиращ в своята новост и неповторимост ракурс, в който тя ще бъде показана! Оттук стремежът към сензационна новост на всяка цена — допирната точка с авангардизма в цялост.

Въпреки опита на „антихудожника“ да утвърди неестетичното като сфера на творчески инвенции, да разшири границите на изкуството<sup>31</sup>, включвайки в него неестетич-

<sup>29</sup> Хосе Ортега и Гасет. Естетически есета. С., 1984, с. 240.

<sup>30</sup> V. Harlan, R. Rappmann, P. Schata. Soziale Plastik... S. 31.

<sup>31</sup> Не засегнах психологическите причини, спомогнали за раждането на антиизкуството, родствените нему явления в съвременния авангардизъм и въобще отхвърлянето на естетичното като цел и същина на художественото творчество (а за обикновения зрител естетичното в изкуството е равнозначно на красота). Наистина в живота непрекъснато говорим и призоваваме към красота — като идеал, цел, средство и т. н. Но аз не познавам голям съвременен творец (поне в областта на изобразителните изкуства), който да я търси преднамерено, сама за себе си, извън нравствени, идейно-светогледни, гносеологически, социални и т. н. постановки. Нещо повече — истинският творец днес е склонен да я отъждествява с една, втора,

ния живот, той трябваше да се подчини на законите на буржоазния свят (срещу който протестира и който провокира). Антиизкуството бе третирано по същия начин както омразното, толерирано от буржоазията традиционно изкуство. То стана музейен експонат, бе колекционирано като един „изъм“ сред многото други. И наистина то бе включено в социалната система на капитализма, бе финансирано от нея, обяснявано в дебели каталози, тържествено показвано в изложби, галерии и музее; то се оказва манипулирано творчество, въпреки че бе замислено като бунт срещу всяко манипулирано от буржоазията изкуство.

\*\*\*

Тоя преглед на панестетизма не претендира за пълнота, но все пак разкрива както теоретичните му прояви, така и творческата му практика, обединява историческите и съвременните му превъплъщения. Ние отхвърляме панестетизма, но той не е глупост — никога досега не е бил, а най-малко днес. Той е едно трескаво, неспокойно вглеждане в големи и важни проблеми: за необходимостта от изкуството в нашия век, но в други, различни форми; за разразилите се процеси в художествената култура, които пренасят ударието от иманентните страни на творбата върху социалния ѝ ангажимент; за ролята на художника, стоящ на кръстопът — насаме с автономните въпроси на изкуството или творчеството в името на живота! Може и трябва да разискваме доколко панестетизмът е на прав път, но нямаме право да се съмняваме в актуалността на поставените въпроси (особено с оглед младежта и олевяващите кръгове в Западна Европа).

Панестетичните идеи са своеобразен барометър за умонастроенията и социалната позиция на „новите леви“, но те са пътепоказател за преориентацията в ценностните критерии, за формирането на друг тип естетическо възприемане и потребление на изкуството, за преосмислянето на основните постулати на онаследената отпреди естетика. Независимо дали те ще оцелеят в настоящата си форма или не, субстанциалният им патос — отрицание на традиционното буржоазно-идеалистическо понятие за изкуството и неговата херметизираща функция в обществото — ще се съхрани и ще подхрани естетически възгледи на други, по-нови автосри.

трета или всички тези постановки вкупом. Да се държи красотата извън тях е равнозначно да се желае някаква стерилна, метафизическа красота, някакъв чист естетически дестилат. И тук това е, което буди най-голяма неприязнь у съвременника ни. Ако се изрази с думите на Херман Брох, това би било равнозначно да се търси „красивият ефект“ — като форма, жест, „орнамент“. Може да не се съгласяваме с него, че това е сигурен признак за кич, но във всеки случай излага слабо, безпомощно изкуство. Всеки художник съзнава или поне инстинктивно долавя, че да се естетизира изобразяваната действителност, това означава само красив фалш, намятане върху нея на едно захаросано естетическо було. Ето защо съвременното изкуство не се бои от неестетичните пластове и прослойки (въпреки че някои автори обявяват, че всичко в изкуството, открай докрай, е само естетично и нищо друго). Неестетичното се включва в художествената творба заради истината за живота и света, но неестетичното (както го разбират „новите леви“) не означава обезачено, телно нещо отблъскващо, грозно, противно, а ще рече да се запази *същото впечатление и въздействие*, които дадено явление или предмет притежават в реалния живот. Оттук дойде страстното желание да се запази „неестетичният“ характер на предмета, дори да е представен като съставка от структурата на художественото произведение. А за да се постигне това, се прибегна към колажирането на реални вещи в живописното произведение. А за да се постигне това, се прибегна към колажирането на реални предмети, употребявани, износени, без никаква естетически грим (явления, пробиващи си път и у нас в гоблена, керамиката и пр.). Родствен феномен в киното, литературата, театъра е документалността.

За съжаление голяма част от публиката все още търси едно подсладено, разкрасено изкуство, потребява и се нуждае от кич. Струва ми се, че антиизкуството донякъде е и отговор на тая публика, възпитана от евтини криминални романи, продавани в супермаркетите от коша, от романите на Луис Бромфийлд, въобще от едно изкуство, дестилиращо действителността, превръщащо я в свят на „прекрасното“, на „поезията“ и антипод на живота. Вярно е, че това изкуство е „спасителен бряг“ за хора, разочаровани от действителността, бягащи от нея и намиращи тук отрада, последен пристан след тежките жигейски бурни. Но антихудожникът желае да разруши тук отрада, последен пристан след тежките жигейски бурни. Но антихудожникът желае да разруши тук отрада, последен пристан след тежките жигейски бурни. понеже той се опира на едно друго разбиране за смисъла и предназначението на художественото творчество.

## ВРЕМЕТО — НАЧИН НА УПОТРЕБА В СЪВРЕМЕННИЯ ЗАПАДЕН РОМАН

МАЯ ИВАНОВА

Може би най-поразителното в съвременния роман — навлязъл в нова област на естетически възможности — е радикалното пренебрегване на редица „осветени“ от традицията литературни канони: класическата строгост на сюжета се разпада в хаотичен ансамбъл от психологически състояния, в комплекс от мотиви; увличащата интрига се удавя в поредица от статични положения, монотонност на детайли и обилие от вещи, а героите — ключова фигура в повествователната структура, — лишени от контури, загубили плътността на отделните индивиди (минало, психология, професия, име), присъствуват, но без физиономия, „преминават“ в профил, бегли, изчезващи. Важното в съвременния роман не е историята, не е интригата, не е животът, не е любовта, смъртта, не са героите, нито ситуациите, нито вещите — констатира съвременен критик — а техниката на романиста.

Действително новороманното в тази техника, естетическата призма, която санкционира и прави възможни трансформациите, е времето — новото отношение към неговото присъствие, към възможностите му за обновяване и преобразуване, за създаване на нова, модерна по форма и по дух литература; удоволствието от свободната игра с него. „Хронологическите ефекти днес не са нищо друго освен топически инструменти в динамиката на текста.“<sup>1</sup> Но удоволствието от играта с времето далеч не е безобидно и голяма част от съвременните писатели — Пруст, Джойс, Дос Пасос, Фокнър, Жид и В. Улф — се постараха, всеки по своему, да осакатят времето, пише Сартр. „Едни го лишиха от минало и бъдеще и го сведоха до чистата интуиция на момента; други като Дос Пасос го превърнаха в ограничена и механична памет. Пруст и Фокнър просто обезглавиха времето; те му отнеха бъдещето, т. е. свободния избор и действие.“<sup>2</sup>

Литературата традиционно е причислявана в разноречиви класификации към т. нар. „времеви изкуства“. Понятието за време в литературата е това, което е понятието за пространство в живописата — доминиращо естетическо отношение. Обективните основания за съживяването на интереса към категорията време се обуславят не само от усложняването на неговите функции като структурен компонент на произведението, но и от натоварването му с нови задачи, далеч надхвърлящи структурообразуващите му свойства. Като конструктивен принцип то катализира активността на всички форми на художествено изобразяване; моделира художествения образ, спомага за идейно-естетическата оценка на действителността, организира художествената фантазия, усилва съдържателно-смисловите елементи, насочва естетическото въздействие и т. н.

Издигането на времето в непосредствен обект на естетически анализ кондензира в себе си както проявите на подчертан интерес от страна на различни сфери на науката и културата, така и еволюцията на философското мислене, ускорения ритъм на историята, промяната в социалнопсихологическия стереотип на осъзнаване и „усещане“ на времето.

<sup>1</sup> Ж. Тибодо в сб. Писатели Франция о литературе. М., 1978, с. 409.

<sup>2</sup> J.-P. Sartre. Situations I, Paris, 1947, p. 77.

## ТЕМПОРАЛНИТЕ МОДИФИКАЦИИ В КЛАСИЧЕСКИЯ И МОДЕРНИЯ РОМАН

Класическият роман с линеарна наративност е построен по законите на едновременната времева и логическа организация: причинността е тясно свързана с времевата последователност на събитията. В съвременния роман хронологическият разказ е само нишка, тръвайки от която, ще се разкрие една ахронологичност. Изискването за хронологическа последователност, ритмична смяна на събитията изразява функцията на сюжета, на естественото развитие на добре избрания, разгърнат по балзаковски и плодотворен сюжет — пиететът към който в традиционния роман е неприкосновен. За Шелинг разположението на събитията е тайна на изкуството. Те трябва да бъдат разпределени мъдро — последователно подредени около един център, възличащ всичко в своя водовъртеж — „и макар към края потокът да става по-широк и се разгръща цялото величие на концепцията, все пак събитията не бива да се струпват, изтласкват и гонят едно друго“<sup>3</sup>.

До XX век писателите не са „имали“ рефлексията за огромната роля на времето за завързването и развързването на сюжетните възли; не са противопоставяли открито „своето време“ на часовниците и календарите от своята епоха, както и героят в романа не е противопоставял своята темпоралност на някой друг или на средата, в която живее. Времето поле на сюжета е ясно очертано; присъствието на героя в него е точно определено. В романите на Балзак и Дикенс линейно разгръщащите се сюжети и епизоди са разположени в хронологически порядък. Субективното време (например на една вътрешна реч) следва хода на главното време, където миналото и сегашното са свързани логично и ясно. Всяко събитие е разказано така, че да поражда друго или да е резултат на вече изложени обстоятелства, или да произтича от предхождащи факти, които трябва да бъдат разказани.

Този начин на повествование (тази наративност, наречена линеарна) се разгръща според един и същ хронологически вектор, в който причина и следствие са ясно различими и изразени. Схемата „забранява“ героят да измени на рационалната последователност на фактите чрез изява на субективната си темпоралност, а романистът се чувства задължен да информира по някакъв начин читателя за една или друга промяна на темпоралния вектор.

В съвременния роман това единство е нарушено. Причините и следствията не са повече в директна, прогресивна линия — резултатите често предхождат причините (творбата се изгръжда от периодично възвръщаща се причинност), на свой ред разделени на множество нива с различен темпоритъм.

Пробивът в „картезианската линеарна схема“ и нейното постепенно ерозиране се открояват релефно в съпоставката между „употребата на времето“ в класическия роман и модерната литература, и то с оглед на сходни на пръв поглед темпорални „повхвати“.

Наистина несъвпадението на реалната хронологическа последователност на събитията (фабулата) със сюжетния, композиционен порядък на смяна на съставните части на произведението се среща в прозата далеч преди XX век. „Ако се вгледаме по-внимателно, твърди М. Бютор, на нито един класически роман не му се удава просто да следва събитията“<sup>4</sup> — достатъчно е да препрочетем „Одисея“. Класическият роман познава субективната игра с времето, умее да извежда от нея необходимите ефекти, създава изкусни прийоми за построяване на сюжетното действие: ретроспекции, проспекции, ретардации, „съкращаване“ на времето, непроективност, времеви контрапункт.

Кое е подбудило писателя, недоволен от хронологическата последователност на събитията, да отклонява разказа от праволинейното му развитие? Да се следва строг хронологически порядък се оказва невъзможно най-малко поради факта, че пълноцен-

<sup>3</sup> Шелинг. *Философия на изкуството*. С., 1980, с. 349.

<sup>4</sup> М. Бютор в сб. *Писатели Франция о литературе*, 400—401.

ното изграждане на героите се нуждае от сведения за тяхното минало, от „връщане“ назад. Този похват е познат и особено скъп на Балзак. След един първоначален твърд конкретен епизод, в бавен ритъм, почти съвпадащ с времето на четящия, Балзак прави дълго връщане назад, в което темпоралността, разширена и плавна, обгръща огромна съвкупност от минали събития. Читателят се превръща в довереник на добродетелта и порока, на величието и дребнавостта, на благородството и низостта. Такова е живописното начало на „Модест Миньон“.

Непроективността (сложното преплитане на епизоди, при което между събитията, свързани с причинно-следствени и времеви съотношения, се вметват епизоди, несвързани с тях) е приёмок, използван (ярък пример е Стьрн), за да изрази несъвпадането на хронологическата последователност на събитията с тяхното художествено изображение. Л. Виготски го анализира, опирайки се на разказа „Леко дишане“ на Бунин. В този разказ събитията не протичат по права линия, а се развиват скокообразно: „разказът скача ту назад, ту напред, като съединява и съпоставя най-отдалечени точки на повествованието“<sup>5</sup>. Крайната цел на тази композиция е да унищожи непосредственото впечатление, което излъчват самите събития в тяхната непосредствена връзка.

Авторът на класическия роман също може да застави времето да протича бавно или бързо, да „пълзи“ или да „препуска“. Толстой, твърди М. Бахтин, „обича продължителността, проточеността на времето“<sup>6</sup> за разлика от Достоевски, който го съкращава до мигове. „Повестите на Волтер разказват за катастрофи, но темпът им е толкова бърз, че не успява дори да се натъжиш“<sup>7</sup>, твърди А. Моруа. Ретардацията и „съкращаването“ на времето, нарушавайки хронологическата последователност, постигат определен ефект. „Сгъстяването“ на темпоралния ритъм води до отчуждаващ, дистанциращ ефект и разрушава психологизацията, рязко отделя съществените мотиви на човешките постъпки. Ретардацията действа като спирачка — тя затормозва действието, сюжетното развитие, развързката чрез въвеждане на описания, биографии на героите, философски разсъждения, спомени, лирически отстъпления. „Одисея“ е почти ретардираща в нейните най-малки части, пише Гьоте, но затова пък може би петдесет пъти се уверява и убеждава, че работата ще има щастлива развързка.“<sup>8</sup> Авторът направлява времето — може да започне разказа си от края, от средата, може да задържа хода на действието или да го ускорява — но в рамките на традиционния роман той не разрушава в изобразените събития представата за обективния ход на времето. Ретроспекциите се посочват, читателят е уведомен — в съвременния роман те го връхлитат внезапно, без всякакво указание. Концентрацията около едно централно събитие придава яснота на всички „връщания“ назад, настоящето е открито към миналото, осветлява и най-отдалечените точки на темпоралния вектор. Колкото и стремителна да е смияната на образи и събития, във всяка вибрация на словесния ритъм се запазва недвусмислена яснота, езикът не губи естетическата си чистота. Наличието на стабилен, организиращ център на събитието, темпоралната концентрация около основно ядро създават усещането за време. Мястото на това събитие във времето и неговата идентичност не са поставени под въпрос. Напразно е обаче търсенето на подобен център в съвременния роман и е разбираемо объркването на Сартр пред Фокнървия роман „Шум и ярост“: „Дали това е кастрирането на Бенджи? Нещастната любовна авантюра на Кеди? Самоубийството на Куентин? Омразата на Джексън към племенницата си? Всеки епизод, щом го погледнеш, се отваря и позволява да се види зад него други епизоди, всички останали епизоди.“<sup>9</sup> А какви ли са затрудненията на читателя във възстановяването на хронологията на събитията? Понятието събитие едва ли подхожда на съвременния роман. „Събитието“ е разположение на елементи, притежаващи относително единство и способност да се възпроизведат, при това

<sup>5</sup> Л. С. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 210.

<sup>6</sup> М. Бахтин. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 446.

<sup>7</sup> А. Моруа. От Монтепа до Арагона. М., 1983, с. 85.

<sup>8</sup> Шилер — Гьоте. Избрани писма. С., 1978, с. 144.

<sup>9</sup> J.-P. Sartre. Situations I, p. 70.

с известни модификации, а не автентично. Понякога събитието е изгубило своите компоненти и така се е преобразило, че се открива само с педантично четене. На мястото на стабилния център на събитието читателят трябва да си представи една структура, съставена от известен брой елементи, чието съединяване формира „ансамбъл“. Събитията могат да бъдат споени едно с друго или, напротив, разделени.

В класическия роман нещо или някой се променя върху фон, който остава идентичен. Трансформацията е кумулативна. Неизменният фон на героите на Балзак са точно очертаните рамки на историческа и обществената ситуация. Т.-Мановия Ханс Касторп — „путуващият, за да се развие“ — претърпява от „ниската“ до „високата“ земя, от „долу“ (в града) до „горе“ (в планината) промяна на цялата си личност, той вече не е същият, а романът е историята на тази трансформация. Индивидуалностите, появили се от недрата на историческата ситуация и свързани с нея, се променят, „но всички тези персонажи — възкликва А. Мора за Балзаковите герои — притежават три измерения и се изменят в процеса на романа и вие ще разберете защо у вас възниква усещане за време, което неумолимо се движи напред“<sup>10</sup>. Моделът наподобява този на класическата механика: определено тяло отива от една точка в друга върху фона на едно пространство и време, които му служат за система за съотнасяне.

В новия роман е невъзможно да се различи подвижен образ върху неподвижен фон: всичко е неподвижно, всичко се възпроизвежда (в романите на Пруст няма развитие, няма драматизъм, всичко е поредица от много богати, но статични картини) и всичко е подвижно, всичко се променя (даже изменението във вътрешната среда на героя е илюстрирано със съпоставянето на различни времевни плоскости). В пластическия хаос от думи, импулси, „тропизми“ в творенията на М. Бютор или Н. Сарот се разтварят очертаванията на персонажите. Липсата на фон и ясно очертан персонаж е същевременно и липса на траектория: героите нито се обогатяват, нито се „разрушават“ в течение на романа, защото всъщност няма герои, а определени ансамбли, в които „героите“ играят ролята на елементи в порядъка на останалите вещи. Още Хегел посочва, че „чистото взаимосъчетание на различни, макар и подредени едно до друго, за да образуват едно цяло, качества и дейности, още не дава жив характер“<sup>11</sup>. Плътноста на времето изчезва — повествованието вече не е линия, а плоскост, върху която са изолирани известно количество линии, точки или комбинации.

Тенденцията към разрушаване на линейната хронология е тясно свързана с опита да се обхване „разклоняващата се“, „множачката се“ темпоралност, разслояването на времевата перспектива. В класическия роман се чува едно дуо, трио или квартет, но той не е в състояние да предаде епическата плътност на една симфония. В този роман съществуват един или двама протагонисти, които дирижират действието: тяхната темпоралност е привилегирана, определяща по отношение на останалите персонажи и всичко оживява благодарение на тях и чрез тях.

Съвременната романическа техника като калейдоскоп възпроизвежда впечатленията не на един, а на много появяващи се един след друг субекти. Начините на тълкуване на света и съответните темпорални редове принадлежат на различни лица или на едно и също, но в различно време. Разказът се води от името на различни персонажи, един и същ ход на събитията се показва през очите на няколко участници в действието (Фокнър в „Шум и ярост“). В резултат на взаимното преплитане, смесване, наслагване на темпоралните редове се създава необикновено жива, подвижна и обемна представа за действителността. Съвместното съществуване на времевите планове, паралелният монтаж — преплитането на събития от настоящето и миналото, изобразяването на всяко събитие на фона на темпоралния контекст на цялото — е принцип, познат на живописиста (опитите на кубизма, футуризма), но принадлежащ най-вече на киното. За да се изобрази „многосубектното“ съзнание (Ауербах) в еволюцията от „монокрония“ към „полихрония“ в романа, методът на контрапункта, т. е. наслагването на времевите редове,

<sup>10</sup> А. Моруа. От Монтеня до Арагона, с. 215.

<sup>11</sup> Г. Ф. В. Хегел. Естетика. Т. 2. С., 1967, с. 725.

се прилага все по-широко (Фокнър, К. Симон, Сартр, В. Улф). Едни от парадоксалните, крайни примери за такава плетеница от различни времеви планове, за подобно сцепление на действия, ставащи едновременно в различни отдалечени една от друга пространствени точки, ни дава романът на Сартр „Погнусата“: „Жаклина плачеше, бутайки количката пред себе си, Филип вървеше, скоро ще припадна, Гро-Луи вървеше, война, болест, смърт, беда, беше неделя, Морис пееше, наведен през прозореца на балкона, Марсел влезе в сладкарницата, за да купи торта. . .“<sup>12</sup> Стремещт към обемност, множественост на възприятието според принципа за връзката на всичко с всички ракува да премине в своята противоположност — в липсата на всякаква връзка, в топло число и смислово. В изкушението да нарушава законите на линейната хронология модерният роман е нарушил хармонията в „многогласието“.

Друг белег на модерната литература, посрещнат с „изумено недоумение“ не само от публиката, но и от критиците („върнете топката в играта“, „краят на края“, „развързката изчезва“, „в търсене на загубения финал“ и т. н.), е отвореността и темпоралността, намираща израз най-вече в свеждането на телоса до минимум, „сманане“ на финала.

Разказите и романите обикновено притежават телеологично измерение, цел, към която се движат събитията от сюжета. „Добре съставените фабули не трябва нито да започват, откъдето се случи, нито да свършват, където се случи.“<sup>13</sup> Краят е свързан с началото. Целта, финалът или „телосът“ предполагат както линия на развитие на сюжета, така и причина, поради която литературното произведение се възприема като цяло и поради която в крайна сметка то е било написано.

Традиционният роман от Балзаков тип, дори когато се разгръща в миналото, е отворен към бъдещето, събитията се очакват с нетърпение. Това напрегнато очакване на развързката създава ценността на интригата и читателят се чувства устремен към бъдещето. В случаите, когато развързката е известна предварително — прологът в античните трагедии е съобщавал финала, — е изключено участието на любопитството и целият интерес се концентрира не върху въпроса Какво, а Как и Защо се случва, към загадката на човешкия характер. Подобно явление се наблюдава и в средновековната литература. „Читателят обхващал произведението като цяло: четейки началото, той знае как ще завърши. Произведението се разгръща пред него не във времето, а съществува като единно, предварително известно цяло.“<sup>14</sup> Но известен или неизвестен предварително, финалът съществува; развитието на действителни хронологически последователно се приближава по-бавно или по-бързо, през различни перипетии към заключителната развързка, движението напред организира плана на цялото. Подобна темпоралност може да се нарече за т в о р е н а. Развързката е предварително решена и всичко води към този финал, хегемонията на повествователя върху събитийния порядък е пълна — той налага темпоралния ритъм в действията на отделните персонажи. В модерния роман акцентите са изместени — авторът се е отказал от подробен план на творбата, както и от ролята си на висша водеща инстанция и героите му живеят в своя собствена темпоралност, тяхното поведение е непредвидимо, подчинено на вътрешна логика, граничеща с хаоса.

Широко използваните повествователни форми, които не обвързват автора с финал нито като сюжетно развитие, нито като формираща идея, неприложимостта на понятията като „начало“, „среда“, „край“, свеждането до минимум на всяка телеологична обвързаност е формата, в която се възплъщава свободата на твореца. Тази шеметна, освежителна свобода изразява отрицанието, скепсиса към самия принцип за завършеност, за окончателен финал. Тази отворена темпоралност, необвързаност с каквато и да е телеология отслабва и фабулното напрежение. Още в класическия роман се наблюдават финали, демонстративно незавършени, в които се отрича самата затвореност на конструкцията. Финал без ясен събитийен завършек използвава Стьрн, за да покажат

<sup>12</sup> J. P. Sartre. Le Sursis. Paris, 1945, p. 176.

<sup>13</sup> Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, с. 75.

<sup>14</sup> Д. С. Лихачов. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 93.

липсата на логика в житейския хронотоп. Съмнението относно възможността за еднозначна и окончателна развързка не е чуждо и на редица други автори. Наблюдавано е например у Толстой — „нито смъртта, нито сватбата на героите не е завършване на романа.“<sup>15</sup> т. е. личните развързки не могат да съдържат основания за пълноценен финал.

Съмнението относно целесъобразността на определена събитийна развързка достига в модерния роман до пълно снемане на проблема — романът може да продължава безкрайно или да прекъсне в който и да е момент. Творбата на В. Улф „Мисис Дъллоуей“ няма край, по-скоро вместо край има начало: „И той я видя отново.“<sup>16</sup> Разликата между традиционния и съвременния роман става по-релефна след необходимо уточнение: всеки роман има начало и край и това именно го разграничава от реалния свят, като го противопоставя на него. Но докато класическата наративност разкрива завършена последователност от завършени събития, то съвременната наративност е завършена последователност от незавършени събития. Затова този тип отворена темпоралност често пъти създава впечатление за мозаичност, недовършеност; за роман — фрагмент, увертюра, без истинско начало и край. Но това е съзнателно приета цел у самите автори: „Моите книги са в същността си мозайки, направени от цял грозд малки фрагменти; и всеки един фрагмент е шега“<sup>17</sup> — твърди К. Вонегът.

Интимната темпоралност (наричана още психологическа, субективна, вътрешна) не е особена привилегия на съвременната романна техника; дългият път на нейната еволюция отразява трайната насоченост към вътрешния живот на индивида, характерен за романа като цяло. На Шопенхауер принадлежи мисълта: „Един роман е толкова по-възвишен и по-благороден, колкото повече прониква във вътрешния живот и колкото по-малко изобразява външния. . . защото именно вътрешният живот представлява интерес за нас.“<sup>18</sup> А на Хегел е следното обобщение за романтичната форма на изкуството: „Духът. . . може да намери своето съответно налично битие само в родния си, в собствената си духовен свят на чувството, на душата, изобщо на вътрешната си душевност.“<sup>19</sup> В най-пълна мяра този принцип, тази тенденция се реализират в т. нар. психологически роман, чийто основен обект на художествено изследване е „диалектиката на душата“.

По правило в рамките на традиционния роман интимната темпоралност се свързва с жанровете на мемоарната литература (писма, спомени, изповеди, автобиографии и най-вече дневници), в които нараства рязко относителното тегло на събитията от интимния живот и човек се любува на собствената си субективност и нейните сърдечни пориви. В тях се констатира известна проточеност в ритъма на времето: то тече тихо, спокойно, забавено от многобройните извикви на неспокойния вътрешен свят, от мимолетните реакции на душата, от пъстрата гама на настроенятия. Това са произведения без интрига, без действие. „Наистина, възкликва Шопенхауер, в „Тристам Шенди“ няма никакво действие; но колко малко действие има също в „Новата Елоиза“ и във „Вилхелм Майстер!“<sup>20</sup>, а списъкът би могъл да включи и „Опасни връзки“, и „Жак фаталистът“, и романите на Жан-Пол, и още много други произведения, в които динамиката на вътрешната душевност празнува своя триумф над външното фабулиране.

Традиционният роман възпроизвежда вече завършен, изкристализирал духовен опит, т. е. винаги е един разказ в миналото, повече или по-малко „композиран“, стилизиран за вече станалото. В модерния роман авторът се опитва да улови моментното „тук“ и „сега“ изплуване на чувства и представи в душата на героя, като представя вътрешния монолог като синхронен на събитията, едновременно с тяхното разгръщане. Целта на този метод е пълното сливане между темпоралността на читателя и героя. Читателят,

<sup>15</sup> В. Шкловский. Тетива. М., 1970, с. 367.

<sup>16</sup> В. Вулф. Мисис Дъллоуей. — Иностранна литература, 1984, кн. 4, с. 165.

<sup>17</sup> Vonnegut in America. — De la corte Press, 1977, p. 91.

<sup>18</sup> Цит. по: Т. Ман. Литературна естетика. Т. 1. С., 1978, с. 228.

<sup>19</sup> Г. Ф. В. Хегел. Естетика. Т. 1, с. 692.

<sup>20</sup> Пак там, с. 228.



хвърлен внезапно в полумрака на едно съзнание, което въобще не познава, и започва постепенно да прониква в необозримите дълбини на непознатите чувства и усещания. Заживява с неговите вълнения и колебания. Вътрешният монолог свързва повествованието от първо лице с въображаемо снемане на дистанцията между времето на събитието и времето на повествованието. Персонажът разказва за това, което става с него в момента на извършване на действието; неговото настроение рефлектира у читателя с по-голяма непосредственост. Затова всяко, макар и емоционално наситено обрисуване на „пространството на съзнанието“, дори обстойната характеристика на вътрешни ситуации в класическия роман остава винаги с по-малка действена сила и достоверност на разказа от съвременния роман, в който читателят има възможност едновременно с героя да измине вътрешното пространство и да изживее вътрешното време.

Резките, внезапни преходи от обективен разказ към вътрешен монолог от обективна към субективна темпоралност са съществена отлика на съвременния роман, предизвикваща често шоков ефект върху възприемащия. Такава изненадващи обрати прави Сартр в „Смърт в душата“ („La mort dans l'ame“). Читателят непрекъснато без всякакви времеви указатели се люшка (изминава пътя) между вън (от съзнанието) и вътре (в съзнанието). А. Жид, К. Симон, А. Роб-Грийе отварят по същия начин прозорец към своите герои. Класическият роман не познава подобни скокове или по-скоро ги върши с фина пресметливост: спокойният ход на повествованието никога не преминава от обективното, външното време към психологическото без някакво опосредстване, без известна мотивировка. Писатели като Балзак, Зола, Дюкенс, Гьоте не само винаги съобщават всичко за характера на своите герои, за това, какво мислят и чувствуват в даден момент, как трябва да се разбират техните мисли и постъпки, но винаги уведомяват за прехода от единия към другия вид темпоралност („на него му се струваше, че...“).

Различието в художествените намерения на представителите на двата вида романи изкуство (традиционно и модерно) рефлектират и върху средствата, които използват за възпроизвеждане света на съзнанието — предимно „вътрешния монолог“ и неговата темпорална структура. Вътрешният монолог разрушава границите между различните периоди на живота, между реалното и въображаемото, нарушава линейния, поставя телен ход на времето (Достоевски го използва според М. Бахтин за изображение на различните по време събития като едновременни). Решаващо е все пак отношението на автора към реалността на изобразявания свят, а то е различно при писатели, които обективно, уверено съдят за състоянията и характера на героите си и възпроизвеждат дори хаоса, „ентропията“ на душевния им живот като организирано, подредено цяло, и при творци, признаващи „безсилието“ си пред безредието, разпокъсаността, спонтанността на глъбинните импулси, асоциации, спомени, където нишката, свързваща минало, настояща и бъдеще, е прекъсната. Организиращата воля на автора в класическия роман прониква във вътрешния свят на героите, като внася подреденост, последователност. В съвременния роман вътрешното, чисто духовно време на емоционалното битие разрушава всички стройни връзки на причинност и всяка стройна хронология.

Аналогичният ход на тази субективна темпоралност е резултат и от активно използваните прийоми на спомена, съня и играта с местоименията. „Безличният тон, толкова щастливо отговарящ на нуждите на стария роман — пише Н. Сарот, — съвсем не подхожда за предаването на сложните и напрегнати състояния, които той се стреми да разкрие сега.“<sup>21</sup> Лесно е да се разбере какви преимущества може да извлече авторът, ако въведе в романа собствен представител, който разказва своята собствена история, обръщайки се към читателя от първо лице, „аз“: „той“ ни оставя все пак навън, докато „аз“ принуждава читателя да влезе „вътре“, да се потопи в някаква анонимна субстанция — резултат от стремежа на психологическия елемент към самодостатъчност, — в която единствен законодател е вътрешното, субективното, психологическото време.

<sup>21</sup> Н. Сарот в сб. Писатели Франция о литературе, с. 317.

Подчертаният акцент към спомена и съня като организиращи събития, като опорна точка в поетиката на новия роман се диктува от тяхната неподвластност на правилата на времето — те прескачат през законите на битието и разсъдъка, на реалното време и пространството. Пруст започва „търсенето на изгубеното време“ с детайлен анализ на съня. „Сънят — наш втори дом. . . Времето, протичащо в тези сънища, за спящия е напълно различно от времето, в което се развива живота на будърствуващия човек. . . другият живот — този, в който спиш — в своята най-дълбока област не е подчинен на времето.“

Споменът — това е съдържанието на времето без неговата хронологическа упорядъченост и ограничения, които то носи със себе си. Ако във външната реалност всички моменти на времето са подредени в линия, подчинявайки на тази необходимост цялото си съдържание, така че нито един момент не може да отпадне от тази верига и да съществува сам по себе си, то този закон не се простира върху спомена — неговият образ е цялостен и самостоятелен. Споменът осъществява една субективна акцелерация на времето, доколкото свива самото време, задържайки най-значителните събития. Р. Ингарден, изследвал обстойно разликите между реалното (феноменалното) време и времето на спомена, констатира, че споменът е „вече субективизирано и ускорено време“<sup>22</sup>. Наред с гордата илюзия за отхвърляне властта на времето споменът е солидна предпоставка и обещание за неограничена естетическа свобода на твореца в структурата на темпоралното поле, което оправдава привилегированото му място в романите на М. Пруст, М. Бютор, К. Симон, У. Фокнър, В. Улф. При Пруст дори за първи път, както констатира Х. Ортега и Гасет, „споменът престава да бъде материал, с който се описва друго нещо, и се превръща в самото нещо, което се описва“<sup>23</sup>.

## ТЕМПОРАЛНИЯТ „МОДЕЛ“ НА ПРУСТ

С Пруст — този последен представител на традиционния роман и родоначалник на модерната литература — е идентифицирано началото на тенденцията към тотална субективизация на времето. Времето — тема на 13-томния му роман, подобно на страстта в „Новата Елоиза“ и волята за могъщество при Балзак е главен герой и „революционен“ архитектурен елемент в структурата на творбата.

Романът на Пруст, определен чрез старата формула на Гьоте от Т. Ман като „субективна епопея“, е своеобразен мост, свързващо звено между принципите и нормите на класическата и съвременната романична техника. Той е не просто радикален разрушител на старите темпорални форми, защото в някои отношения ги утвърждава (запазва). Дори Сартр, констатирайки, че Пруст и Фокнър „са обезглавили“ времето, е принуден да признае: „Пруст (за разлика от Фокнър) е класик и французин; красноречието, вкусът към ясни идеи, интелектуалността му налагат да запази най-малкото привидност за хронологичност.“<sup>24</sup> Новаторските форми на романична техника се редуват при него с традиционните — задържането на действието (фазите на медитация и автоанализ) се редуват с логически, линеарен разказ (разказ на фактите според една балзаковска хронология и причинност, където разказващият прибегва до такива обяснителни формули като „поради причини, които ще станат ясни по-късно“, „ако ниямахме задължения към реда на разказа“ и т. н.).

При този класик и французин, новатор и традиционалист традиционното сцепление на причинността и абсолютната хронология вече е разклатено. Пруст не изобразява историята на своите герои с външна пълнота и съблюдаване на хронологически ред. Той разказва за дни и часове, отнасящи се към свършено различно време, но за външните перипетии на съдбата, които изпитват героите, той споменава мимоходом, ту

<sup>22</sup> P. Ingarden. Raccourcis de perspective du temps dans la concrétisation de l'oeuvre littéraire. — *Révue de Métaphysique et de Morale*, 1960, № 1, p. 29.

<sup>23</sup> X. Ортега и Гасет. *Естетически есета*. С., 1984, с. 180.

<sup>24</sup> J. P. Sartre. *Situations I*, p. 77.

със задна дата, ту избързвайки напред.<sup>25</sup> Неравномерният характер на процеса на припомняне — „лишен“ от непрекъснатост — субективно разделя миналото на отделни сегменти, като поражда времеви премествания в реда на повествованието, които не се придържат към хронологическа последователност. И все пак в отделните части на романа Пруст запазва локалната хронология на събитията.

Друг момент в преосмислянето на традициите на реалистичния роман от XIX век наред със снемане оковите на външната хронологическа последователност е постепенното разрушаване на сюжета, безразличието към събитието, появата на своеобразен „несюжетен сюжет“. Този тип сюжетност е свързана с рязко намаляване абсолютната величина на описваните събития, с липсата на това, което Аристотел нарича фабула — ход на събитията, обхващащи и завършващи цялото. „Романните теми са само предлог и нещо като отдушници и вратички на кошер, през които успява да излети на свобода, крилат и трептящ, роякът на възпоминанията.“<sup>26</sup> При Пруст сюжетът е променил посоката на своя интерес, своя предмет — вече не обективният живот, външните факти, а вътрешният свят, „потокът на съзнанието“ съставят неговата тъкан. Затова романът на Пруст — своеобразна мозайка на най-малките душевни движения, „сублимиран“ комплекс от емоционални усещания на главния герой — създава впечатление за „принципиална неорганизираност“, аморфност, хаотичност.

Експериментите с темпоралната структура изразяват общите философски възгледи на Пруст. С тяхна помощ той се опитва да разкрие „истинското“ битие на съзнанието, „да освободи“ психическите процеси от „логизацията и интелектуализацията“, придобити под влияние на реалистите. Основен художествен прием за постигането на тази цел става „психологизацията“ на времето, т. е. неговото подчинение на субективните преживявания на персонажите.

Творчеството на родоначалника на трансформациите с времето е характеризирано с такива художествени принципи за времева организация на произведението като: разслояваща се темпоралност, отворена темпоралност, обратимост и прекъснатост (дискретност) на времето, темпорални инверсии (особено ретроспекцията), различие в бързината на протичане на събитията, особена роля на спомена и съня за деформация на времевите параметри и др. Тези модификации в различна степен и по различен начин задържат темпоритъта, имат забавящ ефект. Наистина „музата на Пруст би могла да се нарече „разтегнатост“<sup>27</sup>.

Сред факторите, обуславящи тази ретардация, се откроява специфичната употреба на ретроспекциите у Пруст. Размерът на ретроспекцията (временният интервал между две описвани събития) и нейната амплитуда (дължината на отрязъка от време, описано в границите на отстъплението от основното повествование) са твърде големи, продължителни. Внезапните нахлувания на миналото задържат повествованието върху даден факт в продължение на много страници. „Пристигането на Суан не е последвано от нищо: към точката не се прибавя друга точка, а, напротив, идването на Суан в градината, този прост мигновен факт, тази точка на действителността, се разширява, без да напредва, удължава се, без да се преобрази в друг, издува обема си и в течение на много страници ние не помръдваме от мястото си, а само виждаме как този факт еластично расте, как се натовазва с нови подробности и нов смисъл.“<sup>28</sup>

Многобройните интроспективни анализи, психологически обобщения, общи разсъждения и описания също нарушават динамиката на повествованието. Ж. Рикарду анализира и начертал схеми за бързината на повествованието, констатира: „диалогът допринася за неравномерно протичане на разказа, непряката реч го ускорява, а анализите го забавят.“<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Э. Ауэрбах. Мимесис. М., 1976, с. 539.

<sup>26</sup> Х. Ортега и Гасет. Естетически есета, с. 180.

<sup>27</sup> Пак там, с. 187.

<sup>28</sup> Х. Ортегау Гасет. Естетически есета, 186—187.

<sup>29</sup> J. Ricardou. Dans Problèmes du nouveau roman. Paris, 1967, p. 161.

Споменът, опорна точка във философията и поетиката на Пруст, основа на неговото „намерено време“, е друго средство, „раздуващо“ времето на разказа. Според Р. Ингарден съществуват два начина за припомняне — първо, споменът като един цялостен акт и, второ, като поредица от събития. Първият начин е по-малко мобилен, ние „виждаме втвърдения динамизъм“ на процеса, схващаме качеството, синтетичната форма, кулминацията, докато вторият „се отличава с динамизъм — обхождаме в паметта си различните фази на процеса, от начало до край, и въпреки че ни убягва синтетизмът на експресионизма, ние чувстваме динамичните характеристики на различните фази на процеса, техния пулс“<sup>30</sup>. Споменът у Пруст не се вмества в рамките на тези два вида, той протича като „нещо средно“ между тях с подчертана тенденция към разширяване. Най-напред се улавя кулминационният момент на процеса в максимума на неговото динамично напрежение, след което спомените се разширяват — отначало детайл от една ситуация, форма или състояние на нещата, след това настойчивият спомен „динамизира“ останалите детайли — и загубвайки първоначалния си динамизъм, водят до задържане на разказа, до уталожване на темпоралния ритъм.

Използването на спомена е свързано и с т. нар. „пространствена организация“ на текста — логическите и времевите отношения отстъпват на втори план или съвсем изчезват и организацията на текста изцяло се определя от пространствените отношения на неговите елементи. Ако при разсъждението и простата асоциация на идеи, посочва Ортега и Гасет, душата описва една траектория, минава от едно нещо към друго, така че вниманието се отсъства последователно от едно към друго, то споменът действа само чрез разширение — „да си спомняш не е като да разсъждаваш, тоест да преминаваш през духовно пространство, а означава спонтанното нарастване на самото пространство“<sup>31</sup>. Самият Пруст, говорейки за своето произведение, го сравнява с катедрала, т. е. настоява именно за пространствената аналогия. При подобна техника на изграждане на романа самото време приема характеристиката на пространствено измерение, „специализира се“.

Изключителният акцент върху спомена като организиращо събитие, което лежи в миналото, но свързва минало, настояще и бъдеще, обуславя и неограниченото „преместване“ напред и назад в потока на времето. Различната бързина на протичане на събитията също намира оправдание в „чудовищните и безредни припомняния“, съхраняващи съдържанието на преживяното време. Интензивността на миналите преживявания е била различна, но при припомнянето по-обширно място заемат събитията, субективно значими за разказвачия, т. е. нарушено е съотношението между реалната продължителност на събитието и неговото субективно преживяване.

Разслояването на времето успоредно с разслояването на „аза“ е друг експеримент с трайни последици върху бъдещото развитие на романа. Единството на „аза“ се разпада на повече или по-малко независими душевни комплекси. Тази множественост (Суан преди любовта си към Одет, по време на нея, женен за Одет — са всъщност три различни персонажа, които твърде много се различават помежду си) се реализира чрез разслояването на времето, в преплитането на различните слоеве на спомените, в „потока от състояния“ и времеве планове и тяхната безкрайна смяна. Разчленяването и едновременното съществуване на отделните пластове на времето (сегашно, близко минало, далечно минало и т. н.) води, от една страна, до дискретност на неразложимия времев поток, а, от друга, заличава границите между минало, настояще и бъдеще, като обезсмисля тази корелация (особено типично явление за т. нар. „нов френски роман“).

„Обратимостта“ на времето е един от новите художествени прийоми, завещани на модерния роман от Пруст. В реалния времев процес времето има само едно измерение — от миналото през настоящето към бъдещето. То е необратимо: едно звено или състояние на процеса е свързано с другите така, че следствието следва причината, а не обратно. Приели, че времето е обратимо, теоретиците на модерната литература

<sup>30</sup> R. Ingarden. Op. cit., p. 31.

<sup>31</sup> X. Ортега и Гасет. Естетически есета, с. 187.

утвърждават съществуването на такава последователност на събитията, когато следствието предшества причината. Изключително средство за обръщане посоката на времето при Пруст е паметта — този медиум между съзнанието и живота, чрез който стават търсенето и откриването на „изгубеното време“.

Какъв смисъл влага Пруст в значението на понятието време. Това е преди всичко „изгубеното време“, което трябва да се възстанови; това е обективната историческа последователност, която се налага на живота и която разказващият се стреми да преоткрие, след като я е загубил. На това обективно, външно, безлично време противостои вътрешното, интимното време като същност на субективния живот. Именно то — извън редките мигове, когато една реминисценция съпада с едно възприятие — благодаване „игрите на въображението“ представлява частна време в „чисто състояние“. Истинското време е „интимната темпоралност на състоянието, състояния на значени и знаци за непрестанна промяна, на рязко и незабележимо разместване“<sup>32</sup>.

Но противопоставянето на външното и вътрешното време е само привидно: достатъчно е разказващият да открие отново възприетото някога, за да престане да се чувства „случаен, смъртен“. Дълбокото познание за темпоралността според Пруст ще ни позволи да я разуршим, ще осигури победа на съзнанието: „минутата, освободена от порядъка на времето, възсъздава в нас, в нашето усещане, човека, свободен от порядъка на времето“ („Намереното време“). Така създаденият от него многотомен роман „определя“ убедеността, че психологическата, субективната темпоралност трябва да определи изразяването на социоисторическата темпоралност. Далеч от намерението да учредява царство на „субективното време“ или на „чистата памет“ върху целостта на романа, естетиката на Пруст се стреми да свърже, да слее в едно социалното време и психологическата темпоралност, хронологическата последователност и интимния поток на личността.

## КОНФЛИКТЪТ МЕЖДУ „ВЪНШНОТО“ И „ВЪТРЕШНОТО“ ВРЕМЕ

Ако Пруст в стремежа да представи епическата пълнота на действителността потърси хармонията и единството между социалното време и интимната темпоралност в произведениата на автори като В. Улф, У. Фокнър, Ф. Кафка двата темпорални универсума са напълно чужди, изолирани, несъвместими и противопоставени един на друг: респективно и понятията за минало, настояще, бъдеще, посоката на времето, неговата последователност придобиват различни измерения. Бунтът срещу линейното конвенционално време в художествените му превъзвългания отразява динамиката на основните социално-политически тенденции в буржоазното общество от началото на века: конфликта между личността и обществото, неспособността на човека да реализира себе си в условията на „свърхорганизираното“ общество, страха от обезличаващата сила на рационализираните социални институции, усилване на ирационализма, на усещането за непознаваемост на историята, дезориентация на личността. . .

Особено плодотворни за новата трактовка на времето се оказват идеите на А. Бергсон (главно противопоставянето на сивото, безлично и механично време, измервано от часовниците, и психическото време, субективната „трайност“) и екзистенциалната теза, че обективното, социалното време, безразлично еднакво за всички, е причина за обезличаването на човека, на неговото неповторимо „аз“. Така времето в качеството на свойство на реално отчуждения природен и социален свят придобива характер на чужд и вреден за човека фактор.

Новото съзнание за време, намерило израз в желанието да се отстрани неограничената власт, абсурдността на социоисторическото време и да се разкрие индивидът в неговата дълбока екзистенциална „трайност“, обуславя темпоралната разпокъсаност, разривът между външното и вътрешното време; противоположността между двете тем-

<sup>32</sup> A. Via I. Proust. Paris, 1963, p. 131.

поралности, едната от които, фрагментарна, дискретна, твърде бързо руши продължителността, иманентната „трайност“ на другата. „Мигът пречи на „аза“ да се утвърди”<sup>33</sup> — според В. Улф; „Часовниците убиват времето“<sup>34</sup> — твърди Фокнър; а преди тях още Достоевски защитава „неевклидовата“ концепция за времето в романа.

Фактическа реализация на стремежа да се издигне контраста между външното и вътрешното време в конструктивен признак в структурата на модерния роман има в творбите на В. Улф. В усилиято да превъзмогне каноните на традиционното повествование, да отрази конфликта между обкръжаващата действителност и съзнанието, между вечното движение и непреходността на мига тя разлага понятието за време, представяйки темпоралността последователно като единна и нахъсана, константна и мимолетна, чужда и същевременно съществена за индивида. Начинът на „разкрояване“ на времето и „подреджане“ на времевия поток в нейните романи може да се сравнява с конуси, чийто връх представлява един момент от историческото, обективното време, който впоследствие се разширява, получава плътност, тежест и преминава в субективно време — свързано с деликатната, прозрачна и неуловима материя на душевните преживявания — принудително раздробявано, деформирано от всяко поредно „връщане“ от външния свят. Така се утвърждава дискретността, присъща по природа на конвенционалното, официалното време, разпиляно в „битовото блато на частния живот“, и неестественото, принудително атомизиране на субективната темпоралност.

Именно в този контраст между външното, астрономическото време и вътрешното, асоциативното време, в постоянните колебания между възприятис и рефлексия се разкриват самите персонажи. Мисис Рамзи от „Разходка до фара“ разкрива своя вътрешен живот чрез фрагменти, породени от случаен поглед върху някаква точка от нейното обкръжение. Всяко възприятие като че ли предизвиква в нейното съзнание пореден отговор, който е едновременно в съгласие и в противоречие с възприемания предмет: в съгласие благодарение на способността за асоциация на образите (винаги отворените врати насочват мислите ѝ към прислужницата, млада швейцарка, обичаща природата); в противоречие, защото преминаването на възприятис в асоциация причинява изближаването на тгя, чийто причина остава неизяснена. Така случаен повод освобождава „потока на съзнанието“, който не се ограничава от никаква цел. В случая, както посочва Е. Ауербах, В. Улф използва един неочакван и непознат на предишните литературни епохи ефект — „краткостта на отрязка на външното действие рязко контрастира с богатството и разнообразието на ставащите в съзнанието събития“<sup>35</sup>. Ефект, подчертаващ контраста между вътрешното и външното време и констатирано от В. Улф от състояние на последователен прогрес в човешкото съществуване: от света и от самите нас улавяме само мигове, които поне сме в състояние да сравняваме и да удължаваме — това е нашата единствена победа над времето.

На тази форма на романа, която изразява потока на съзнанието между двата свята, единия външен, другия вътрешен, от които нито един не е устойчив и не притежава ясна структура, е присъщ един разказващ, който не е нито „зад“, нито „заедно с героя, а най-често е отпред, срещу него. В. Улф според Ауербах не трябва да се разглежда като автор, т. е. като някой, който трябва да знае в каква точно ситуация се намират неговите герои. „Какъвто и да е този, който разказва в „Разходка до фара“, той се представя като човек, който току-що е хвърлил бегъл поглед на мисис Рамзи, видял е нейното лице, а сега възприема своето субективно отражение и се съмнява върно ли е разбрал видяното.“<sup>36</sup>

Този „трети разказващ“, създаващ „трето време“ и предизвикващ у читателя двойствено чувство на яснота и несигурност, може да се открие и в творбите на Кафка. В романите „Процесът“ и „Замъкът“ външно е запазена линейната хронологическа структура, фактите следват от едно по-далечно към едно по-близо минало. Но зад

<sup>33</sup> V. Woolf. The moment and other Essays. London, 1947, p. 11.

<sup>34</sup> У. Фокнър. Шум и ярост. — Иностранна литература, 1973, кн. 1, с. 167.

<sup>35</sup> Э. Ауербах. Мимесис, с. 530.

<sup>36</sup> Пак там, с. 524.

тази привидна, подвеждаща линеарност читателят се изправя пред два различни времеви потока и съответно два плана на причинност: тази на Йозеф К. и тази на социалната група, чиято организация става все по-непроницаема за героя в степената, в която той се опитва да я разбере (респективно противопоставянето на двата вида темпоралност в „Замъкът“ — на земера и на хората от Замък). Двете темпоралности — субективното време на Йозеф К., който се стреми чрез логически пътища да проследява в една тайна, за която разбираме колко е алогична едва в края на романа, и механичното време на една административна машина, олицетворяваща йерархията на Правосъдието — в хода на романа непрекъснато се пресичат, съпоставят, но взаимно се изключват. За да се запази двусмислието, усещането за неопределеност, достатъчно е двата времеви потока в развитието на действието да останат в контакт, въпреки че взаимно се изключват, а отношението между причина и следствие, абсолютно хетерогенно за света на Йозеф К. и този на Правосъдието, да бъде просто констатирано от един неутрален разказвач.

Това „трето време“ — плод на изкусна техника, изразяващо „двусмислената обективност“ на автора, протича равно, гладко: многобройни сцени непрекъснато се сменят, без да са видимо обусловени. Това е времето на часовниците, което не посочва часа. Модусите на времето — минало, настояще, бъдеще — са разположени като че ли в една и съща плоскост. Героите на Кафка, вечно устремени към бъдещето, където изобилие не се очертава обектът на тяхното търсене, отделени от миналото (което, без да е ясно определено, се разпада), живеят в едно константно настояще. Симултирането на времето модуси и разположените в тях събития създава студената атмосфера на безвремието усещането за абсурдност.

У. Фокнър също не е чужд на подобен маниер на описание: неговите герои се разкриват пред учудения поглед на един разказвач, изразяващ това, което го е объркало, смутило, и същевременно не спестява на читателя усещането за дистанцията, различаваща субективността на героите от реалността, в която живеят, от постъпките, които извършват. Неговите романи се развиват под формата на анкета: ретроспекцията (всичко е завършено, когато започва своята работа анкетиращият) поражда последователни проучвания, т. е. анкетиращият търси показания, за да възстанови фактите в тяхната пълнота. Разказът се изгражда чрез поредица от антиципации, алюзии, изповеди. Историческата каузалност и вярвативната каузалност принадлежат на два различни, противоположни реда. Като първата служи само за референция на втората — на свой ред почти винаги възвръщателна. Непряката връзка между „датираното“ и „преживяното“, наслагването на различните планове на паметта поражда „гъвкава“ темпоралност, която определя своеобразното психическо пространство в романите му. Неслучайно един френски критик възкликва: „Времето блика от самата субстанция на текста, Фокнър изгражда пред очите ни една скулптура на времето, а в романа „Шум и ярост“ дори се чувствава неговото осезателно присъствие.“<sup>37</sup>

Тази „скулптура на времето“ притежава известни странности, приема необичайни форми, които особено ярко се открояват именно в романа „Шум и ярост“. „Защо Фокнър е разрушил времето на своя разказ и е размесил неговите части? Защо първият прозорец, който се отваря към света, е съзнанието на един идиот?“<sup>38</sup> — пита Сартр. Отговорът трябва да се търси в рефлексията на Фокнър за времето, обуславяща романната му техника. Времето е най-голямото нещастие за човека — невъзможността да го върне назад, да стигне до неговите начала, да го измери, да постигне тайната му е основна тема за Фокнър. Измерването на времето във всичките му видове обърква, мамии, убива човека, дава му само преходни знаци и символи. (Жестът на Куентин, който рабства своя часовник, е символ: разрушавайки механичното време, той си внушава илюзията, че ще забрави историческото време, времето, което измерва падението на неговия род. Не познава часовник и времето на Бенджи.) Съответно техниката, използвана от Фокнър, внушава преди всичко отрицание на темпоралността. Времето в ро-

<sup>37</sup> J. Guillaumeaud. Du temps physique au temps romanesque. — La nouvelle critique, 1965, №. 171, p. 62.

<sup>38</sup> J.-P. Sartre. Situations I, p. 70.

маните му не се движи. В тях нищо не се случва — всичко вече е станало. Събитията са показани, след като са извършени, подредени съобразно „реда на сърцето“ и подчинени на една афективна хронология, противопоставена на реалната последователност в обективното, „измерваното“ от часовниците време. Това именно ни позволява да разберем странната формула на един от неговите герои: „Аз не съм, аз бях“.

За Фокнър обаче за разлика от Пруст миналото никога не е „загубено“ — то винаги присъства; неговите очертания са твърди, ясни, неизменни. Настоящото е само последователно и нетрайно ниво на едно минало, което няма нито начало, нито край. Краткотрайно и мимолетно, изплъзващо се, то трудно устоява срещу миналото, което го поглъща безвъзвратно. На Сартр принадлежи чудесното сравнение между персонажите на Фокнър и пътник в движеща се кола, обърнат назад: „Той не вижда това, което е пред него, това, което ще стане, не може да разбере какво има от двете страни на пътя: всичко преминава, губейки очертание и форма, разтваряйки се в движението, и само пробягащото покрай него, отместващото се назад, в миналото, е ясно различимо за неговия застинал поглед.“<sup>39</sup>

Властващото в романите на Фокнър време не притежава вътрешна последователност: то е подобно на хомогенна материя, в която читателят може да се включи, където пожелае, да се движи напред и назад, като винаги в крайна сметка се оказва в една и съща лепкава субстанция, застинала около хората и събитията. Това вътрешно време, лишено от „хоризонта на бъдещето“, е превърнало героите му в затворници на миналото.

Романите на В. Улф, Фокнър, Кафка въпреки различията разкриват някои сходни черти в разгването на времевите параметри и конструкции. Преди всичко това е контаминацията на различните времеви моменти. Тази симултантност открито се декларира, за да се създаде впечатление за единен поток на битието, смесило всички времена и пространства в непосредственото субективно възприятие: минало, настояще, бъдеще текат едновременно, без да се различава посоката на движение. Времеви поток се разпада на отделни кванти-мигове, възприемани в някои случаи като „замряло“ време — като вечност или даже „извънвремеост“. (Още Платон в „Парменид“ определи мига като чудесно същество, което не пребивава във времето.)

Споменатите автори създават в романите си атмосфера на неяснота и двусмисленост; техните герои са неспособни или се отказват да разберат смисъла на заобикалящата ги свят; трудно правят разлика между това, което е в тях, и това, което възприемат от външния свят; не могат да открият логическа връзка и последователност както във времето на другите, така и в своето собствено време. Те са жертва на „третото време“, защото противоположността между реалното, историческото време и индивидуалното, субективното, вътрешното време притиска като в менгеме героя, чието съзнание за време става преди всячко съзнание за момента. Изгубил вяра в обективното време, той търси опора в трескавия, тревожен хаос на спомените. Мистификацията на времето — неподвижност, застиналост — внушава идеята за абсурдност на човешкия живот, „тази история, разказана от един идиот, пълна с шум и ярост, която не означава нищо“<sup>40</sup>; тя е художествено средство, изразяващо невъзможността на човека да излезе зад пределите на предимно трагичните проблеми и ситуации.

## ВРЕМЕТО — „ЗАСТИНАЛО НАСТОЯЩЕ“?

Съществен симптом в еволюцията на съвременния роман, чрез който най-често се обяснява оригиналността на формата — било като отсъствие на всякаква хронологичност, било поради такава техника, която разрушава темпоралността, — е тенденцията към тотална актуализация, „поставянето на времето в скоби“, създаването на атмосфера на безвременност (*nunc-stans*). Предизвикателството спрямо хронологията изразява стремежа на такива гении на „пренебрежението“ към времето като М. Бютор, К. Симон, Н. Сарот, А. Роб-Грийе да освободят мига от митовите на историята, па-

<sup>39</sup> J. -P. Sartre. Situations I, p. 73.

<sup>40</sup> Тези думи на Макбет в едноименната трагедия на Шекспир служат като мото на романа „Шум и ярост“ на Фокнър.



метта, абсолютното време; да преодолеят психологизма и чувствителността на XIX в., да отхвърлят патетизма и персонализма, свързани с изразяването на времето и чужди на съвременната епоха. Обезсмислят го на времето и е важно художествено средство за утвърждаване абсурдността на света, на човешкото битие.

Изборът на темпоралност без минало от представителите на т. нар. „нов“, „феноменологически“, „обективен“, „експериментален“ роман има своите метафизически и психологически корени. (Тези произведения винаги са написани в сегашно време, но граматическите времена за минало време са употребени така, че спомагат да се представят последователните елементи на разказа като актуални по отношение съзнанието на разказвача.) Според Р. Барт простото минало време на повествованието възпроизвежда самата идея за подреденост. То „поддържа йерархия в царството на фактите. Благодарение на неговата употреба глаголят незабелязано се включва във веригата на причинно-следствените отношения, влиза в съвкупността на взаимно свързани и еднопосочни събития“<sup>41</sup>, т. е. времето наподобява алгебричен знак, символизиращ определена цел. Сартр утвърждава, че философските и литературните школи, които възпяват детерминистичната гледна точка, избират категорията на миналото време, докато „романът на екзистенциализма е роман на ставането; той е обърнат към безкрайно откритото бъдеще и затова неговият разказ е в сегашно време“<sup>42</sup>. Преобладаващото значение, което получава сегашното време необяснимото настояще, е свързано с неговата екзистенциалистка интерпретация като такова времево измерение, в което се възприема всичко пространствено като определена, разтеглена симултантност.

Абсолютизацията на настоящето, която превръща времето в проста аритметична съвкупност на отделни „сега“, определя „констатиращия“ метод на А. Роб-Грийе. Според него сегашното време най-добре съответствува на визуалното възприятие и най-добре служи за постигане ефект на непосредственост. Времето е „течащо настояще“ и човек всъщност живее само в това измерение, защото всички минали мигове са били настоящи и всички бъдещи ще станат настояще, т. е. сегашното време включва всяко време, времето въобще. „Светът, в който се развиват събитията в киноромана „Миналото лято в Мариенбад“, обяснява Роб-Грийе, съществува специфично във вечното настояще, което прави всяко обръщане към паметта невъзможно. Това е свят без минало, свят, който е самодостатъчен във всеки момент и предава себе си на забравата в степената на разгръщането си напред.“<sup>43</sup>

Подобна концепция защитава и М. Бютор. Водещото значение на сегашното време е обяснено с това, че миналото винаги се представя като ново, изменя се в светлината на течащото настояще; то става друго, различно с всяка неизбежно нова перспектива, т. е. миналите преживявания получават допълнително интерпретативно значение в светлината на нахлуващите преживявания. Това минало чака утрешния ден, за да стане самото „то“, и затова сегашното време е най-удобната в даден момент перспектива.

Романите на Н. Сарот са родени от сходни теоретични рецепти. В желанието да пресъздаде „потока от тропизми“ такъв, какъвто е, тя изгражда романите си от отделни „сцени на съзнанието, винаги видени отвън, въпреки че става въпрос изключително за психологически реакции, на които не присъства свидетел. Непронцаемите прегради, отделящи един персонаж от друг, рухват, а главният герой се превръща в неопределимо и невидимо същество. „Пред очите на читателя времето се превръща — признава Н. Сарот — от стремителен поток, подтикваш напред интригата, в застояла вода, в чиито дълбини се извършват бавни и почти неуловими процеси на разпадане.“<sup>44</sup> В романите на Сарот (например „Планетарий“, с твърде проста интрига: млад професор с литературни амбиции иска да привлече симпатии на прочута писателка) е възприемасмо само вътрешното слово на героите, предадено в трето лице и развиващо се от един момент към друг, без авторът да съедини тези мигове чрез съответни преходи: те са отделени от „бели полета“, а миналото е вградено в настоящето. „Тя им кима с

<sup>41</sup> Р. Барт. Нулевая степень письма. — В: Семиотика. М., 1983, с. 321.

<sup>42</sup> J.-P. Sartre. L'Être et Néant. Paris, 1948, p. 202.

<sup>43</sup> A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. Paris, 1963, p. 131.

<sup>44</sup> Н. Сарот. Эра подозренья. — В: Писатели Франции о литературе, с. 310.

дава: готова е; идва; да я оставят още само за миг. . . И се обръща към него. Той чувства как погледът ѝ се спира на лицето му, търси очите му, прониква в него, излъчва ъжление, носталгия. . ."<sup>45</sup> Читателят непрекъснато се намира в непосредствено състояние, всичко се изказва по повод на съществуващото в момента тук и сега.

При К. Симон, поредния реформатор на „прозата“, властва неизмеримо и всеобхващащо субективно време подобно на Бергсоновата „трайност“ (*durée*). В „Пътятата на Фландрия“ субективният ритъм на потока на съзнанието, разливащ се свободно широко върху пространството на романа, разрушава всяка „линейност“, всички норми — звукови, синтактични („новата граматика“ не признава препинателните знаци, които ли не съществуват, или са разпилени твърде странно из текста). Частите на повествованието се свързват в едно цяло по чиста случайност, според произволни асоциации. Хаоса от спомени няма нито начало, нито край, причинно-следствените връзки са оставени под съмнение и хронологията не се усеща. Принципът на композицията на романа, наричан от К. Симон „сетивен“, пряко отразяващ произволността, неподредеността на емоционалното, чисто субективното възприятие, разрушава напълно времевия поток. Безредният низ от моменти — взаимнозаменяеми и статични — е приведен към едновременност, създаваща атмосфера на всеобемашо настояще.

В „машината за изготвяне на варианти“, какъвто е отчасти „новият роман“, най-рязко, отчетливо и безкомпромисно се откроява художественото и теоретическо слово на А. Роб-Грийе. Общофилософската концепция за времето в неговите манифести намира естетически еквивалент в романи, лишени от всякаква времева перспектива. „Защо да се занимаваме с опити за реконструиране на времето по часове в повествование, което се занимава само с човешкото време? Умствените структури на човека са лишени от време.“<sup>46</sup> Ходът на реалната човешка мисъл е твърде сложен, богат, неопределен: „тя прескача през същественото и, напротив, с поразителна точност регистрира „незначителното“, повтаряйки себе си, връщайки се обратно“<sup>47</sup>. Затова за Роб-Грийе „дехронологията“ и другите явни деформации в „новия роман“ са по-близо до психическия живот (визуални проекти, игра на спомени, реконструкция на миналото) и „утвърждават триумфа на човешката истина“, несравнима с лъжливата психология, наследена от творбите на миналото. Подобна художествена техника е чужда на всякакъв историзъм, ретроспективност, повествователност. Всичко, което става, има значение, доколкото става сега. Всеки факт на ежедневно битие е толкова тривиален, ограничен, повърхностен, че е невъзможно да се разположи в миналото или бъдещето.

Тази техника на А. Роб-Грийе е особено радикална в романа „Ревност“ — един „разказ без интрига“, където има само „минути без дни“, „прозорци без стъкла“, „страст без персонаж“, а „разказът е построен според признанието на автора по такъв начин, че всеки опит за реконструкция на вътрешната хронология достига рано или късно до задънена улица“<sup>48</sup>. Но действително парадоксалният факт за един изцяло антихронологичен роман е линейното резюме на интригата, което позволява по-добре да се проникне в извивките на неговата структура. Върху „невидимия екран“ на подозрителното съзнание на ревнивец, описващ поведението на своята жена в компанията (видимо невинна, но пълна с двусмислие) на един приятел, се проецират описания, спомени, предпостави, чувства. Разказващият в „Ревност“, който е само един „поглед“, изразен в имперсонален план, докосващ абстракцията, актуализира до крайност разказа. Този поглед обаче не е само поглед — той констатира, анализира, представя си, понякога мисли. Двусмислеността между чистия поглед и нямото размишление — това поле на възприемане на разказващия, формиращо свят на „тук“ и „сега“ — превръща сегашното време на романа в тотална актуализация. Безкрайното възобновяване на един поглед, прикован от определена гледка, изолиран от темпоралността, „оживяван“ само от увеличаването или намаляването на светлината, от жестовите на героите или от интерпретацията, която предава ревността на думите им, предизвиква у читателя усещане за извънвремовост.

<sup>45</sup> Н. Сарот. Планетарий, Златните плодове, Употребата на словото. С., 1981, с. 124.

<sup>46</sup> A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman, p. 130.

<sup>47</sup> A. Robbe-Grillet. L'Année dernière à Marienbad. Paris, 1961, p. 7.

<sup>48</sup> A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman, p. 167.

Стремежът към ограничаване на времето в романа закономерно нараства в прозата от Пруст през Фокнър до Бютор, Сарот и Роб-Грийе. Действието на „Ревност“ протича в няколко дни; в „Промяната“ на Бютор — по-малко от едно денонощие в купето на влака от Париж до Рим (крайни точки в пътуването на главния герой, но и два различни полюса в живота му); в романа на Ж. Арон „Мъртва точка“ се разгръща в продължение на една слънчева баня и съдържа четири части, отговарящи на позицията на разказвачия върху пясъка; своеобразна кулминация бележи романът на К. Мориак „Разширението“ (L'agrandissement), в който всичко се извършва в продължение на две минути. Тази естетика на „точката на сливането“, която издига като ценност новият роман, граничеща с известен формализъм, подчертава способността на мига към безкрайно разширение, към включване на всички темпорални модуси (минали и бъдещи). Обилието от сцени, вещи, спомени в пределно кратък отрязък води до известна затъмненост, „непрозрачност“ в смислово отношение, влияе отрицателно върху сюжетната образност. Но за редица модерни критици „неденифируемите“ образи са признак на съвременно изкуство. Ж. Жьоне обявява за идеален „новаторски“ текст романа „В лабиринта“ на Роб-Грийе, защото в него смесването на епизоди, съвпадения, персонажи е такова, че „нико един времеви знак не може да ни помогне да отличим ставащите сцени от тези на спомена или предполагаемите сцени“<sup>49</sup>.

Опитите на представителите на „новия роман“ за стесняване на времевата перспектива превръщат творбите им в херметично пространство — без пролука към многообразието на света, към сложността на социалните феномени. „Икономията“ на новата романна техника — ограничила или „изгонила“ напълно социоисторическото време — освобождава място за пълното господство на конкретното време, izolirano от всякакво импресионистично и метафизическо съотнасяне, за феноменологическо представяне на съществата и вещи. Неслучайно за Грийе „нов е погледът, който вижда само това, което му се открива, и забравя да се внася във видяното значение“<sup>50</sup>. Методът на неговия „оптически реализъм“ принципиално отхвърля възможността да се интерпретират историята, обществото. Историята, както и композицията на романа, не може да има нито закони, нито „ключови“ фигури — всичко е еднакво призрачно, необяснимо и отвратително. Точката на отдалечаване от традиционното повествование е постигната — при него референтната реалност играе първостепенна роля, докато модерното, това е „модалността на художествената реалност“.

Несъмнено някои съвременни търсения и достижения в сферата на темпоралната техника — „преместванията“ във времеви вектор, преходите, смяната на ритъма, темпоралните връзки (и особено предпочитанието към сегашното време), анархичното сливане на събитията, възникването на неподозирани отношения между явленията — съпоставват за нов вид „психически реализъм“. „Показателно е, че с думата „сега“ започват повечето от главите и вследствие на това белетристичното настояще като че ли заменя действителния външен поток на времето. Ние ставаме активни участници в това, което се извършва в романа. Думите едва успяват да улавят и интелектуализират събитията, доколкото ние се движим в неумолимото настояще.“<sup>51</sup> Поместването на читателя непосредствено в центъра на описваната сцена има подобен ефект, но прекомерните увлечения на представителите на „новия роман“, особено на Роб-Грийе, по кинематографичната техника предизвикват по-скоро ефект на отчуждение, отколкото на емоционално възвличане. Тази техника по-скоро провокира творческите импулси на реципиента, държи го непрекъснато нащрек, приучва го да „следва“ свободните преходи между сегашно действие и спомен, да различава без намесата на автора реалността, съня, спомена.

Логическото следствие от експериментите с времето в много случаи е създаването на сцени и цели произведения, в които отегчително безкрайното описание на събитията, монотонността на детайлите, отсъствието на емоции унищожават не само времето, но

<sup>49</sup> G. Genette. Vertige fixé; A. Robbe-Grillet. A. Dans le labyrinthe. Paris, 1969, p. 4.

<sup>50</sup> A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman, p. 39.

<sup>51</sup> C. Evans. Nine Essays in Modern Literature, p. 126.

и самото произведение като художествен феномен, превръщайки го в илюстрация на агностически представи за света, в „самовъзпроизводство“ на текста. В това „упражнение по стил“ се създават романи, в които „откриваме според Ортега и Гасет всички технически качества, но те ни приличат на необитавани сгради. Нищо не липсва от недвижимите неща; но липсва напълно всичко движещо се от само себе си“<sup>53</sup>. В тези романи времето не тече, нищо не се случва, но това „нищо“ става тежко, „смутно“, плашещо. Това е неизменното настояще, „незнаещото промени битие“ на един автономен свят на вещите с ясна, гладка повърхност, без смисъл, без дума, със своя структура и закони, чрез които трудно може да се изрази човешката реалност. Остава само една достоверна реалност — реалността на романа.

Още Лесинг констатира, че литературата не протоколира, а моделира времевите измерения на битието, възсъздава неговото движение, притежава тези измерения, а не ги взема назаем. От античността насам употребата на времето като изобразително-изразително средство, като компонент на художествената структура на творбата е претърпяла огромна еволюция. От „епическата сънливост“ и безразличие при третирането на времето, от осветеното от митовите дълбоко уважение на античността към времето, непозволяващо субективна игра с него, до неограничената свобода и неговото съвременно усвояване — многобройните емоционално-лирични удължавания и скъсявания, сливане на времевите планове, отказ от хронологическа последователност до пълно обезсмисляне на категорията време в някои творби. И ако Шелинг защити правото на романа „да се разпорежда с всички средства, да ни поднася изненади“<sup>54</sup>, то съвременният роман отдава предпочитанията си на субективната игра с времето.

Най-същественят извод от еволюцията на хронологическите структури на романа — линейната хронология не е вече единствен законодател и необходимо условие по отношение художествените достойнства на творбата; тя отстъпва място на една нова мобилна времева мрежа, породена от безкрайните вариации и преплитане на времевите модуси. При модерните автори съществената отлика в използването на темпоралната техника за разлика от класическите е и в това, че делът от работата по реконструкцията, предоставена на читателя, е не само по-тежка, но и от по-различно естество. Почти е невъзможно да се възстанови хронологията на романите на А. Роб-Грийе („В лабиринта“, „Ревност“) в смисъла, в който може да се възстанови хронологията дори на такъв „модернист“ за времето си като Стърн например. При традиционния роман съществува съотнесеност, съизмеримост на реалното, историческото със субективното, вътрешното време и тази детерминираност е закономерна и вътрешнонеобходима. При Балзак, Толстой тържествува времето-обект; те не „пародират“ времето, не „противопоставят“ повествованието на събитията, съпоставят времето на личния живот с течението на историята. В съвременния роман единният ред на времето се е разпаднал. Събитията, възстановени чрез „окото на съзнанието“, са деформирани под влияние на настоящите възприятия и от тяхната неясна маса изплува на повърхността едно време, видно отвътре — интимната темпоралност.

Обновлението на романната техника, забележимото присъствие на времето като конструктивен принцип (структурообразуващи, смисловосъдържателни функции) проследват проникновено проникване в „по-изисканите и неуловими реалности“ на човешкото битие. „Очевидно, пише М. Бютор, светът, в който живеем, стремително се променя. Традиционната техника не е в сила да отрази в цялата ѝ пълнота възникващите вследствие на това нови връзки.“<sup>54</sup> И тъй като романът по природа не е каноничен, а жанр, вечно търсещ, то все по-дръзките темпорални експерименти бележат тази вечна *invenit novatum cupidum* на твореца. И само практиката на изкуството може да покаже в каква степен всяко от тези решения способствува за художественото усвояване на света. А изследването на темпоралните структури ще позволи по-дълбоко да се разкрие диалектиката на процеса на художествено отражение, на съотношението на субекта и обекта, на съдържанието и формата в художественото произведение.

<sup>53</sup> Х. Ортега и Гасет. Естетически есета с. 136.

<sup>54</sup> Шелинг. Философия на изкуството. С., 1980, с. 348.

<sup>14</sup> М. Butor. Répertoire. Paris, 1960, p. 9.

## ЗА НАЦИОНАЛНАТА ОБРАЗНОСТ В РУСКАТА ПОЕЗИЯ\*

ГЕОРГИ ГАЧЕВ (МОСКВА)

Задачата е да се реконструират вероятната руска космогония, руският Олимп и пантеон, съвкупността от основни „божества“ — образи-символи, „архитипове“ в него. Работата е там, че другите народи имат цялостни космогонични поеми, епопеи, от които може да се разбере кое в битието даденият народ смята за първостепенно важно и кое за второстепенно, т. е. йерархията от ценности и ориентири, с която в дълбините на душата си се съпоставя човек в своето поведение и мислене при изграждането на живота си. При елините такива поеми са „Теогония“ на Хезиод, натурфилософските поеми на Емпедокъл и Парменид; при италианците — „Божествена комедия“ на Данте; при скандинавците — „Еда“; при индусите — „Химните на Ригведа“ и т. н. В руската словесност такива сводове и съборни словесни храмове, направо разглеждащи възникването и устройството на света, няма нито във фольклора, нито в литературата. Но от (съвкупните) трудове на поетите такава национална космогония се формира и изгражда: изразени са същностните сили и стихии на националния космос, това, което е скъпо на руския ум и сърце.

В цялата поезия, разбира се, ще потънеш. . . И сто аз взех том със стихове на Тютчев, най-големия натурфилософ от руските поети, за следния експеримент: ако те се разгледат като цикъл и космогонична поема от типа на Хезиодовата „Теогония“, какъв ще се очертае в крайна сметка пантеонът, съвкупността от основни митологеми? И аз се зах да вниквам от стихотворение в стихотворение, четейки всяко един вид като „Омиров хими“ за едно или друго „божество“; за Проблясъка, Безсънница, Пролетната буря, Последния катаклизъм и т. н. И започна да се очертава особена руска картина на мирозданието. За по-голяма яснот в всеки образ покрай използването му от Тютчев проверявах чрез вариантите при други руски поети. Така че крайната цел на замисленото изследване беше да се покаже космосът<sup>1</sup> на руската поезия и да се опише руският образ на света<sup>2</sup>.

Пристъпвайки към експеримент, преди всичко се стараят да премахнат пречките, отклоняващото влияние на други сили и полета. Така и аз, чийто ум и душа ще бъдат уред в предстоящия опит, съм длъжен да се освободя от предварителните схеми и априорни представи за това, какво е „руски дух“ и какво „лъха“ от него; да превърна себе си във вакуум и „tabula rasa“ и по кандидатовски да вниквам. . . (Ех! Колко предвзети понятия нахвърлях вече, набелязвайки задачата!) О, съдба на словото! Silentium!

\* Бел. ред. Статията се публикува като дискуссионна. Редакцията е готова да помести и други мнения както по разглеждания въпрос, така и върху избраната от автора методика за анализ.

<sup>1</sup> Думата „космос“ тук се взема в елинически смисъл: като устройство, порядък на света и всяка възп. структура, единство на множеството — б. а.

<sup>2</sup> За националните образи на света вж. моите статии: „О национальных картинах мира“ — Народы Азии и Африки, 1967, 1; „О русском и болгарском образах пространства и движения“ — Поэтика и стилистика русской литературы. Л., Наука, 1971, 300—312; „Космос Достоевского“ — Проблемы поэтики и истории литературы (сборник к 75-летию М. М. Бахтина). Саранск, 1973, 110—124.

И така, ние нямаме думи. Нямаме идеи. Само очакване. Ще се превърнем в слух и ще вземем тези думи, които всред всемирното мълчание изрича сам поетът. Защото, ако тръгнем със свои идеи и думи, ние ще заглушим и няма да чуем собствения глас на руския свят.

Пестелив е поетът: малко стихове, а заглавия още по-малко. Толкова по-ценни са те, тези малко заглавни думи, които са разтворили здраво стиснатите уста. Ето тази омагьосана абракадабра — несвързани оракулски съчетания<sup>3</sup>:

Проблясък, Към Н., Пролетна Буря, Гробът на Наполеон, Cache-Cache, Лятна вечер, Видение, Безсъница, Утро в планините, Снежни планини, Към NN, Последният катализъм (Пробуждане), Вечер, Пладие, Лебед, Морски кон, Успокоение, На две сестри, Безумие, Странник, Цицерон, Есенна вечер, Листа, Алпите, Malária, Пролетни води, Silentium!, Пролетно успокоение, Problème, Сън в морето, Арфата на скалда, Фонтан, 29-и януари 1837, 1-ви декември 1873, Италианска villa, Пролет, Ден и нощ, Колумб, Море и скала, На руската жена, Наполеон, Поезия, Рим нощем, Венеция, Край Нева, Два гласа, Първият лист, Нашият век, Вълна и мисъл, Предопределение, Близнаци, В памет на В. А. Жуковски, Неман, Последна любов, Лято 1854, 1856, На Н. Ф. Шчербина, Успокоение, По обратния път, Декемврийско утро, На Е. Н. Аненкова, На юбилея, На княз Петър Андреевич Вяземски, При изпращане на Новия завет, На Н. И. Крилов, На моя приятел Я. П. Полоцкий, В навечерието на годишнината от 4 август 1864 г., Пожари, Мотив от Хайне, На Ю. Ф. Абазе, Към Б.

Това е Пантеонът. „Немного слов доходит до меня“ — сякаш късчета от антични статии или фрагменти от съчиненията на древните философи. И все пак по рудиментите се възстановява. . .

Тук се забелязва група от чуждоземни божества и думи — както за Гърция онези богове и идеи (питагорейски, платоновски), които са дошли от по-старословесния Египет. Руският Космос има съседство и е ориентиран към нея — западноевропейската цивилизация. Гробът на Наполеон, Цицерон, Алпите, Арфата на скалда, Италианска villa, Колумб, Наполеон, Рим нощем, Венеция, Мотив от Хайне. Това е, което се е родило преди нас (то е даденост, а не възниква самопроизволно в нашия космос) и на което изпитваме потребност да отреагираме. Някои идеи още не са рускословесни (зачерквам „още“, тъй като не е ясно дали защото не им е дошло времето, или пък защото те съвсем не са присъщи).

Чуждите идеи и думи се разхождат из руското пространство в собствения си, а не в приземен вид: някои се приземяват — „проблема“, „малария“, но само по вида на думата, защото мисълта и понятието, все едно, не са съвсем наши. От друга страна, такава озаглавяване с чужда дума е способ при притесняващите думи: явлението (например правилото за всемирното мълчание) остава в сферата на табу: хем е описано, хем в същото време е необезпокоено, защото не е названо със собственото му име, а с условна дума: със Silentium! може, а чуйте как би звучало: „Молчание“ — не е ли в духа на „молчать! (не рассуждать!)? Не би ли унищожавало изричането на тази дума самата идея за недоизказаността? Затова се е наложило тя да се зашифрова. И по-точно казано, когато в XIX в. повърхността на руския живот и мисъл е била обслужвана от френския език, това донякъде е устройвало неговата същност: запазвало се е неговото целомъдрие, немногословие, той е оставал свещен и неприкосновен.

Какви собствени божества, идеи и думи са се очертавали? Какъв космос е започнал да се оформя от хаоса?

На първо място — силите на природата. Много са свързани със *светлината*: Проблясък, Лятна вечер, Видение, Утро в планините, Вечер, Пладие, Есенна вечер, Ден и нощ, Рим нощем, Декемврийско утро, Пожари. Най-много са утрините и вечерите, по-малко нощите, още по-малко дните. Значи не чистата светлина, не пълната тъмнина, а техните граници, когато нещо е на *прага* (изчезване, заминаване или завръщане).

<sup>3</sup> Тази работа е извършена с помощта на следното издание: Ф. И. Тютчев. Лирика. Т. I, II. М., Наука, 1965, под редакцията на К. В. Пигарев. Разглеждат се стихотворения главно от първия том и се използва тамошната им подредба — 6. а.

Това е изразено и чрез идеята: проблясъкът не е светлина, а *просветляване*. Ненаправно така е утежнена светлината: *есенна вечер, декемврийско утро, утро в планината* — големи препятствия.

Със светлината са свързани сънят, идеята за видението: Безсънница (пробуждане), Сън в морето. Тук също няма чист сън, само потискане на нощта: тя е *свотнесена* (както по-горе светлината: Ден и Нощ, Рим нощем). Тя е *бяла* нощ — безсъние (безсънницата — това са отворени очи в тъмнината, т. е. видение, вътрешно зрение, изследняване на тъмнината, също проблясък: не е даден покой на нощта, не е пусната на воля). Или пък се взема границата на съня — пробуждането, като отхвърляне на притискаща скала; или пък масивът на света се разполага долу, а над него кръжи сънят (в морето), но и тук той не е свободен, а е утежен, прекъсва се.

Природата рязко изпъква като пространство с телата в него, а по-често чрез времето — годишните времена. От тях най-много са пролетите (също праг, „утро на година“, което природата посреща „през сън“ — Пушкин). Пък и светлината се е вземала не като озаряваща пространство, а във връзка с времето: смяната на деня и нощта, утрото и вечерта — и треперенето на страхуващия се да заспи (= да умре — вж. стих. „Близнаци“ — сън и смърт), т. е. човека, остро чувстващ своята преходност.

И така годишните времена: Пролетна буря, Лятна вечер, Есенна вечер, Пролетни води, Пролетно успокоение, Пролет, Лято 1854, Декемврийско утро. Взети са във връзка със светлината, при което тези два елемента взаимно смекчават качествата си, а не усилват своята еднородна същност: неслучайно тук няма „лятно утро“, „декемврийска вечер“ — т. е. присъщи са отново *границите*, преломите на качествата: пречи твърдата определеност, мами размитостта на нещата и явленията. Само „есенната вечер“ като че ли е еднородност на качеството, и то защото това е размитост *par excellence*.

Тук вече изплуваха и *стихиите*: водата на първо място („води“, „буря“). От четирите основни стихии — земя, вода, въздух, огън — титулувана най-вече *водата*: Пролетна буря, Морски кон, Пролетни води, Сън в морето, Фонтан, Море и скала, Вълна и мисъл, Край Нева, Неман. Водата тук не е самоцелна, а е съотнесена към другите стихии, предмети в света, така че става ясно, че *всичко е вода*: тя е материя, движение, пробраз на всичко. (Почти по Талес.) Бурята — това е водата между небето и земята, стена (= камък, земя), заела пространството на въздуха. Фонтанът — това е същата стена в миниатюра: това е стълб вода, пръски (= въздушността на водата) и накрая — бие нагоре като езика на пламъка (огъня). Т. е. чрез водата се извършват всички видове движения: бурята — отгоре надолу, фонтанът — отдолу нагоре, морският кон — хоризонтално. Морето и скалата — прибой, приближаване от далече; пролетните води — преминават покрай нас. Сън в морето, Вълна и мисъл: също такъв преход на водата в човешкия дух — това са водните духове — както по-рано наблюдавахме при светлината: Безсънница (пробуждане).

*Земята* представят: Утро в планините, Снежни планини, Море и скала. Както се вижда, тук земята не е извор на живот, а, напротив, взета е в най-мъртвия ѝ вариант — камъка. На второ място, не е дадена сама за себе си, а за да изпъкнат светлината (*снежни планини, утро в планините*) и водата (*море и скала*). Значи земята в този космос съвсем не е Гея, нито Деметра.

*Въздухът* се проявява не направо, а косвено: чрез Лебеда — Птица и Листата — гонени от вятъра.

*Огънят* — само веднъж: Пожарите — не светоносен огън, а бесовско начало. Макар че въздухът и огънят се споменават тъй рядко, не следва, че те нямат значение. Въобще не трябва да се мисли, че това, което е споменато, е главното. По-нагоре вече беше казано за всемирното мълчание и словесното табу върху най-дълбоките същности (категорията на неспоменаването).

В сравнение с първичните стихии и природни сили много малко има за живите тела в тях: Листа, Първият лист — от растителното царство, и само Кон, и то морски — от животинското. (Ще отбележим, че все пак растителният живот е по на почет от животинския.) И Лебедът — това е птица на светлината и въздуха, небесно същество.

Вижда се — всяка точка, определёност, организация, тяло, крайно „аз“ са малко интересни, маловажни в сравнение с безбрежните материи и сили — общо взето, хаосът е по-привлекателен от космоса, титаните и хтоническите сили са по-интересни от олимпийците, боговете-организатори. Ненапрасно и телата, които са споменати, са назовани на прага на тяхното завръщане към стихията (Листа), или на тяхната поява (Първият лист).

От природата направо скок в духовния живот, отминавайки човека като индивидуално тяло и самия него като (общественотрудово) същество: нищо за труда, работата, изкуствата (само Арфата на Скалда и Поезия, т. е. тези области, където се срещат духът и материята — в душата, в труда — където до известна степен съществува и едното, и другото). Ще отбележим засега този зев. . .

Да не бързае. За човека като индивидуална особа, тяло, същество има все нещо. Гробът на Наполеон, Безсъница (Пробуждане), Успокоение, На две сестри, Страник, Malária, Silentium, Пролетно успокоение, Сън в морето, На руската жена, Близнаци, Успокоение, По обратния път. Човекът е взет на границата на жизнеността, а не в нейния разцвет, не в сърцевината ѝ, в несвойствено за нея качество: Гробът. . . , Безсъница (Пробуждане), Malária. Какви действия извършва той в живота си? Върви (Страник, По обратния път) или почива (много Успокоения — също близко до „успението“, съседство със смъртта). Въобще идеята за съседството е изразена и чрез Близнаци: не самостоятелно съществуване, а стремящо се към взаимно проникване. И Страник — не съществува сам по себе си, не е самостоятелен, а отблъскващ се от себе си, чуждеещ се, от „аз“, да кажем, към „ти“, попадащ в съседство, в обятия: съществува колективът, а не „аз“-ът. И Близнаците носят идеята за съседството, също и На две сестри: това е като „ти - битие“ — малко избързвайки напред, подхвърлям тези идеи. От сферата на труда, на предметите в света — какво има? Арфата на Скалда, Фонтан, Италианска villa, Пожари. Всички предмети са назовани с чужди думи: значи предметът в света не носи съвсем собствена идея. Само „пожарите“ е собствена дума: отправяне на предметите в небитието, към раждането. Споменати са още градове, но и те са чужди: Рим, Венеция. Свой не е споменат, остава в сферата на табу, а е обозначен чрез водата (чрез стихията): Край Нева.

Кое в този космос е дело на човека? Видението, Безсъницата, Пробуждането, Silentium, Problème, Поезията, Последната любов, Успокоението<sup>4</sup>. Идеята за чистото бодърствуване: човекът, самият светоносен и съпротивлявайки се на тъмнината в света, като весталка е длъжен да поддържа вечния огън, в което му помагат Видението, Безсъницата, Пробуждането. Ето в какво е загадката: обикновено на нощта посягат, когато Денят не достига за труд. Тук, както виждаме, има ношен аврал и шурмуване при пълно отсъствие на дневна дейност. За какво е нужно Успокоението — от огромна умора ли? Умора — от безсмислено бодърствуване и безпредметно светоносене. Налице е огромна загуба на духовни сили — но напразна, извършва се вътрешно изгаряне, „кипене в действию пустом“.

Какви висши същества властвуват в света? Последният катаклизъм, Два гласа, Предопределението. Тук няма единен бог, единен властелин на света. Напротив — Два гласа. . . Светът, изглежда, има граници: Предопределението и Последният катаклизъм, а и самият свят (и всяка вещь) е взет на неговите прагове: защото нещо го предшествува и в нещо той ще се разрази. Същите тези идеи: Последният катаклизъм, Два гласа и Предопределението — с правото си на категории на битието пронизват устройството на всеки предмет. В предмета *интересното* е не това, че той *съществува*, не неговата самостоятелност, качество, а изнасянето му извън него: откъде е той и закъде, към какво води, не определението, а предопределението и призванието, това, кое-

<sup>4</sup> Когато се захващат да характеризират общонародния образ на света чрез един писател, неизбежна е опасността да се припише за национално и това, което се отнася към групово-социалната позиция или към индивидуалното светосещане на художника; границата между тях е колеблива. Такива поправки могат да се правят на всяка крачка в хода на анализа. За да не претрупвам текста стих, призовавам читателя към критическа активност.



то „до гибел го грози“, радостта от изчезването на „аз“-а, неговата самостоятелност — завръщане отново в стихията: неговият последен катаклизъм. Може би наистина има два гласа и на прага на това като че ли двойно битие се мята душата на всяко нещо.

Но това баха все същности, изразени с думи, и затова все още човекоподобни. Най-отвлечените идеи се обозначават с число. Кое число преобладава тук? Двоицата организира този свят: На две сестри, Два гласа, Близнаци. Много са двойните заглавия: Ден и нощ, Море и скала, и въобще много заглавия се състоят от два елемента: Пролетна буря, Утро в планините и т. н.

Какво остава? Собствена книга на числата, където сякаш са обозначени семейно-родови предания (29 януари 1837, 1 декември 1837), а също така и култови предмети на прадедите, които имат правата на полубогове. В памет на В. А. Жуковски и др. И няколко близки имена: обкръжен от топлината на тези отношения, в този колектив навлиза човекът, иначе разсъблечен, без вещи, в откритото пространство.

Все пак трябва да имаме и срам. Обещах да не говоря със свои думи, за да не заглушавам, а толкова наговорих, че вече не ще разбереш от какво се е образувал определенният образ на Тютчевия свят — от неговите ли думи, от твоите ли тълкувания, всичко наклонящи на някаква страна. При това редът, по който започнахме да разделяме съвкупността от заглавия, може би е съвсем чужд на този свят, който ние започваме да описваме по този начин. Нали това е структурата на мирозданието, която предложихме: чуждото — своето, светлината, природата, времето, стихията, хаосът и космосът, телата, вещите, производството, историята, човекът-индивидуалност, духовен живот, категории, число — същата тази школа: от природата към духа, и впечатление от построенията на немската класифицираща мисъл. Тази схема би могла при налагането ѝ да покаже какво има и какво няма и по този начин да открие някакво свойство на предстоящия свят. Да се работи по-нататък с тази конструкция е опасно: ще започнеш да прокарваш свои понятия и проблеми, и ще пропуснеш устройството на Тютчевия вариант на руския свят. Какво да се прави? Изглежда, ще трябва да се откажем от реда и да се придвижваме оипом: да четем стихотворение след стихотворение, докато не започнат да се очертават матерните, съществата, съставите и съчлененията на Тютчевото мироздание и докато не се изяснят неговият собствен ред и устройство.

Изброяването на заглавията представляваше преглед на елементите-божества (както е в „Теогонията“ на Хезиод). Стихотворението — това е вече Омиров химн за всяко божество: за Деметра, за Хермес и т. н. Тук силите на света навлизат в сюжет, откриват се нови елементи и различното съотношение е връзка между вече известните.

„Проблясъкът“<sup>5</sup> — син на светлината и нощта (= лъч светлина в тъмно царство). Какво представлява чистата светлина, ние не знаем, защото тя ни се явява като просветление в нощта, която също не ни е позната напълно, а само наполовина — като полунощ, полумрак. Нощта е непроницаемост = материалност: земята е тъмна. Но нашата земя не е изцяло плътна: в нея има кухни и там в камерата на тялото прониква светлината, но не за дълго — тежестта го гаси: „И отягченною главою Одним лучом ослеплены, вновь упадаем не к покою, но в утомительные сны.“ Покоят би могъл да бъде от чистата тежест и материалност. Уморителните сънища са въздушност в тежестта, светлинни лабиринти в нашия състав.

Възхищение от светлината започва от звука: и сюжетът, и животът на Проблясъка в нас се зараждат в тремола на душата: „воздушной арфы легкий звон“, и завършват с тъмнината от ослепяването: „одним лучом ослеплены“. Значи, когато сме в тъмнината, звукът ни е даден като залог за нашата прозрачност. И действително може да звучи не плътното тяло, а пронизаното от капиллярите на въздушните тръби: тялото-орган или, както е тук, въздушната арфа. Чрез нея започваме да чувстваваме себе си (тази арфа не е извън, а в нас, ние чрез нея звучим), когато нашият състав започва да олеква и да се стреми към висшето. Но музиката все още е твърде материална (струни-жили), винаги е свързана със скърцането на тяло о тяло и затова ни се явява като за-

<sup>5</sup> Моля читателите преди анализите предварително да преспочитат разглежданите стихотворения.

лог и сигнал за висшето само дотолкова, доколкото ние сме нощни-земни. Смислът на музиката е да разтърси тялото („То потресающие звуци“, „взривае скорб в ее струнах“), да разтърси и разтвори празнотите в нас — да подготви нашето пространство за среща със светлината. Музиката е предвестник. И въздухът — „дыхане как-дое зефира“, вятърът също е предвестник на светлината. Когато е казано: „ангелская лира грустит в пыли по небесах“ — със звуците е свършено, навлиза се в зоната на ефира.

Тук се преобразяват нашата земя и достъпното нам небе (нали е казано: „и будет новое небо и новая земля“). Вече усещаме себе си не като арфа, макар и въздушна, а като „прах“. В момента на проблясъка усещаме тялото не чрез телото, а чрез прахта — тази последна граница на земното по пътя на превръщането му във въздух, огън и светлина. „Прахът“ — това е огнената, въздушната земя. Сега нашата плът е пеперуда. Ето защо можем да дръзнем да помислим и за това, дадено ли е или не „ничтожной пыли дышать божественным огнем“. И нашата вода — кръвта ни, може да избухне: „Как във ефирною струею по жилам небо протекло“. Тук кръвта е небесна, водата огнено-въздушна и пространството (небето) е свито в капка. Оказва се: светлината — водата (съединили са се двете основни стихии на Тютчевия космос). И това е истинският живот, той е *светлик-источник*. В мига, когато „по жилам небо протекло“, ние максимално сме се разширили, буквално сме обгърнали, попили в себе си света и сами сме станали същество, родено „из пламя и света“, син на ефира.

Но „рицарят за час“ отново се притегля от земното: „Мы в небе скоро устает“ — не може да се преодолее притеглянето: струята на фонтана, изхвърляйки се, пада — „Едва усилием минутным Прервем на час волшебный сон. И взором трепетным и смутным *Привстав*, окинем небосклон.“ И животът на Проблясъка, започнал в полунощ, когато е смутен сънят, завършва с уморителни сънища. И всичко е мимолетно видение, въздишка, при която гърдата, повдигайки се, разширена, се свива. Но е *имало* проблясък, имало е приповдигане, *текло* е по жилите небето („Не говори с тоской: *их нет*, но с благодарностью: *были*“ — „Неизразимото“ — Жуковский). Ношта е враг на деня, а не на светлината: но вечерната светлина в нощта е по-ясна — когато не е смесена, не е разсеяна от веществена светлина.

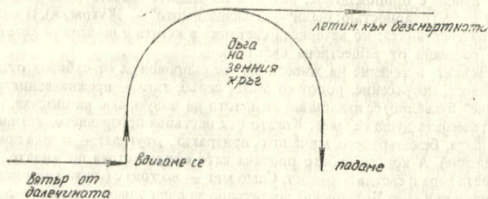
Проблясъкът в течение на живота му се съпровожда от събития от духовен характер. Тревога, потресение, ропот от мъка, скръб, тъга — преживяванията, емоциите (= „издигане“ буквално) се извършват на нивото на полумрака, на въздуха, на звука, на музиката: телесната душа се мята. Когато пък настъпва прозрението, тогава се явяват иденте: душата, безсмъртието, миналото, призракт, другарят — и те са понесени в полет (стремление). А когато небето протича като ефирна струя по жилите, тогава възникват живата вяра и светлата радост. Само миг — но това е (както видението на небето над Аустерлиц при княз Болконски) достатъчно за един живот или подобно на бедния рицар ти стига да преследваш цял живот „одно виденье, непостижное уму“. Да запомним тази йерархия от събития в живота на духа и тяхното съответствие на степените на веществото. Безпокойството („Им овладело беспокойство, Охота к перемене мест“ — „Евгений Онегин“) вече е залог за раздвижването на материята. Но безпокойството може да бъде и напразно дразнене, глождене на телата, скърцане на зъби. По-високо е тревогата: това вече е пълна връв и резонанс — отзвук на моето същество — ехо на тупенето в света. Потресението и замирането приближават моя състав към превръщането му от телесна маса в по-лека, ефирна субстанция. Ропотът на мъката, скръбта — това са тези предели на страданието, където то е на прага на просветлението. Просветлението зари от тъга (= умерена скръб). Тук има полет, лекота, любов към безсмъртието, дружба.

И ето след *Gucifixus Osanna* идват „живата вяра“ и „светлата радост“. Имаше онтологични преживявания — настъпиха онтологични съзерцания. И едно, и друго са различни „агрегатни“ състояния на човешкия състав, докато стане прозрачен: тъй както тялото отразява звука и страда силно, а въз-духа пропуска светлината и се радва.

Падането от висината на живата вяра и светлата радост, от причастността към безсмъртието се съпровожда с появата на разум: „Но ах, не нам его судили“, и на печал, свързана с вкусването от дървото на познанието за доброто и злото. Появява се усещането за предел, участ — съдба: „И не дано. . .“ Но всички тези състояния — разум, печал, участ — са късчета от божеството: възникват след пребиваването им в ефира. Значи в тях има отблясък от проблясъка и самата печал и неутешимост са залог за нови прозрения и приповдигнатости. Не е изоставен, не е напуснат живота ни от висшето, а е смутен. Тук още е важна идеята за отминалото. Поначало тя учудва, бидейки в съседство с „безсмъртието“, със своята дребнавост: как така разчитат на безсмъртие (и поне заедно с него да откъснат за себе си „вечност“ и „бъдеще“!) и изведнъж, моля ви се — задоволяват се с „отминалото“. Но след падането от висота на живата вяра и светлата радост самите *те* се превръщат в минало. И в нашия разум, в мисленето ни това минало присъствува във вид на начало и край, на причини и цели, постулати и аксиоми, истини, неизискващи доказателства, на очевидни, „вродени“ идеи, монади, на априорни съждения. С една дума — това е светът на платоновските идеи — спомени за предишно пребиваване в света на същностите. Истинното мислене — спомени за това, което душата е знаела, но е забравила.

Но тук аз отново натрупах планина от чуждордни идеи и те не трябва да се представят за неизвестни термини на руския свят, които ние все още само искаме да показваме. Така че предишните съображения трябва да се възприемат не като обяснение, а само като предположително тълкуване.

Какви ли фигури, движения възникват в пространството, докато Проблясъкът като „начало на изброяването“ се движи по света — какъв пространствено-времеви континиум възниква тук? Върху въздушната арфа връхлита вятър, струните звънят от скръб по небесата. След това „с земного круга душой к бессмертному летим“. . . и „привстав“, „упадаем“. Графически това може да се изобрази така:



Общата фигура е фонтан: нагоре — надолу. На извивката, в апогея, е възможно излитане по допирателната от земята кръг. Самото противопоставяне на кръга на безкрайността може да учуди, ако си спомним, че според древногръцкия мироглед кръбто е образ на безкрайността, защото именно вечното движение се извършва на кръг. Тук кръгът-кръбо — най-съвършената фигура според античната представа — изглежда отрицателен. Защо? Защото е предел, завършена форма. „Руският дух“ не вижда безкрайността в образа на кръбо; само в пробива на затвореното пространство, на всяка граница може да се открие тя: в отлитането в *далечината*. Т. е., ако античният образ на безкрайността е 0, то тук имаме образ, възникващ в точката на отлитане на еднопосочната безкрайност:<sup>6</sup>  $\rightarrow \infty$

<sup>6</sup> Току-що показания жанр на анализа аз бих уподобил на романс, както композиторът взема стихотворението на поета и чрез музикалните средства реализира неговото съдържание, така и аз тук, привличайки целия свой културен, мисловен и емоционален опит, подлагам стихотворението на философска медитация, старейки се на този език да предам и развия това, което се съдържа в жреческо-пророческите редове.

„На Н.“ — отново сюжет със светлина. Действащо лице: „твой милый взор... золотой рассвет“. Н. е зората, Еос. Нейният лъч влиза в два различни състава: „Те“ и „аз“. „Те“ са плътностъпни: „сии сердца, в которых правды нет“ — значи плътна земя, непроницаемо тяло, запълнено, без кухини, което означава очакване и отвореност към неизвестното. Те са еднородни в сърпата им вече би била смесица). Те бягат — образ на грешниците, изгонени от рай. За тях лъчът светлина е като меча на херувим, такава сила притежава и чистотата на детството: паметта за тях е наказание, защото изгаря с вечна мъка и угризение: защо се съблазнихме? Т. е. те искат да бъдат еднородни в своята непроницаема нощ и бягат от Проблясъка, защото той, явявайки се, веднага носи страдание, защото нарича тъмнината тъмнина. По-леко им е да живеят, без да знаят това. „Аз“-ът е запълнен различно: има душевна дълбина (вакуум, залог за непроницаемост и „изкупление“) и там блика изворът на живота, там има небе и дишане — всичко това са еманации и възбуждения на светлината. Целици стихии са сведени към светлината: водата, твърдата на небето, въздуха. Взорът — творец на живота — това е същият светлик-източник („Ефирна струя“ в „Пробляско“). И от твой взор — светоносен лъч, мосто „аз“ не се смалва, защото той живее извън мен: аз го заключих в себе си и отсега нататък той е мой вътрешен светлик.

И същата тази светлина е „горе духов блаженных свет.“ Значи има в света република на светлината, град лъчезарен. Макар и да е казано, че „лишь в небесах сияет он, небесный“; небе има и в теб („небесные чувства“), и в мен навлизат небето и дишането. Тази светлина, когато изтънява до безтелесност, ние я назоваваме „невинна страст“, „милост“, „младенчество“, „богодеяние“.

И тя е:

В ночи греха, на дне ужасной бездны,  
сей чистый огонь, как пламен адский жжет.

Значи адският пламък, измъчващ грешниците, не е друг огън, на „дяволите“, а изпратеният им божи огън, същата тази чиста светлина: с него бесовете разпалват „гесната огнена“<sup>7</sup>. Коровосърдечните горят в огъня на младенческия взор: той е като нимба от пламък около тях, той шiba като с бич техните непроницаеми тела. Лъчът като бич — това е „укур“, „присъда“, тяхна „памет“. В мен той навлезе като мое вътрешно сияние, излъчващо ореол. Значи, щом ме изгаря и аз се гърча, това е целувката, ласката на небето за мъката на Ставрогин. (Обаче „аз“ и „те“ са условни, това, което „те“ преживяват, ох! как е ясно на Тютчев. Просто това е ритуално разделяне на два гласа.)

И така открито е единното в света: „божията“ светлина — тя се превръща в адски огън. Но тя се разбира не като единно вещество, материя, субстанция на света. В нея веществата са различни: „те“ са закоравели, има „нощ греха“ и „дно ужасной бездны“ — всичко това не е от светлината, макар че е възможно да е възникнало чрез превратно движение, съгъстяване на светлината и нейното натезаване. Че поетът не е чужд на такова разбиране, говори уравнението: твой взор = извор на живота, небе, дишане — т. е. скрита материя, от чисто метаморфози са съставени водата, твърдота и въздухът. В този случай Светлината — творяща сила в света, единен деятел в него, „действаща“ причина, както е нарекъл това Аристотел — би съвпадала със светлината в смисъл „наша светлина“, т. е. със самия свят, защото тя (светлината) и нейната материална причина (от себе си може да изтъче всичко) е и действаща. Такова схващане за света е близко до Хераклитовото: „Този космос, един и същ за всичко съществуващо, не е създаден от никакъв бог и никакъв човек, но той винаги е бил, е и ще бъде вечно жив огън, ту разгарящ се, ту гаснещ“ (Фр. 30).

Преди да продължа по-нататък, чувствавам, че съм длъжен да обясня метода. Както вече читателят е забелязал, аз през цялото време принизявам поезията до физиката: приемам за чиста монета и сериозно тези думи, които е позволено на поета да употребява в преносен смисъл и да хвърля в лекомислието на поетическия възторг.

<sup>7</sup> Според Достоевски адът — това е угризението, че си закъснял да обичаш.

Тъй като философът — Емпедокъл или Сократ — в разговор с поета Йон би го поставил да отговаря за думите, които е свикнал безотговорно към прекия им смисъл да хвърля на вятъра (имаам предвид, разбира се, не Тютчев, а поет изобщо, поетична натура). И субтилния свят на поета ние класифицираме по грубите физически рубрики на четирите стихии.

Но нали това е древният натурфилософски език, чиято митология е „земя“, „вода“, „въздух“, „огън“, разбирани в широк смисъл и символично, а синтаксисът — Ерос (Любов—Вражда са Емпедоклеви, притеглянето и отблъскването са съвременнонаучни). На него могат да се преведат, от една страна, образите на поезията, а, от друга — понятията в естествознанието, така че той може да служи като метаезик и място за среща и взаимно разбиране на тези толкова отдалечили се днес области на духа. Всеобхватен се оказва този „метаезик“, с негова помощ природата може да се чете духовно, а духовните явления да се осмислят в контекста на природата. В светлината на изострянето проблемът на екологията в нашия век такива уравнения добиват особено актуално значение: играе се етиката на човека — в нейния диапазон се включват взаимоотношенията с природните същества и стихии, които се оказват наши събратя по битие и участ в космичния мраз на Вселената.

Но в работата при такова тълкуване и превод аз откривам не само научна, но един вид и художествена ценност. Самият акт на налагане на древния език на четирите стихии, през главно на 2—3 хилядолетия, на съвременността (XIX в. е съвсем близо), свързвайки и отъждествявайки краищата и началата на духовната история на човечеството, представява фундаментална метафора (= пренос) и образува метафорично поле, от което се събират богати реколти от образи и асоциации.

Ето какво се получава при конкретното натурфилософско тълкуване на поетичния текст. Ако, когато поетът казва: „В крови горит огонь желаний“, чрез физическата стихия на „огъня“ се извършва пренос-метафора към Психея и отъждествяването ѝ с душевната акция на „желанието“, то когато при анализа проучваме това, което при поетите се е превърнало в изтъркано, общо място на съчетание, и тълкуваме и изпитваме „желание“ като натурален огън (което ни изгаря), като елемент от стихията на огъня — т. е. когато наивно и сериозно започваме да чуваме — възприемаме този метафоричен брътвеж, от който сега се опияняват поетите, не сериозно, а игриво, отнасяйки се към въмъкваните от тях реални в собствения хоровод чрез словосъчетанията — ние изведнъж чувствуваме неочаквано освежаване на метафората, смъкване на закоравелите очни пердета на поетичните стандарти и клишета: извършва се вторичен пренос (мета-фора) назад и това се усеща не само като оголване на образа, минус — образ, а като нов образ, плус към образа, метафора на квадрат. Така че *физиката на поезията* се оказва нова художествено-поетична работа: пренос на преноса, при което не само се анализират образите, но чрез самия анализ се създават нови образи. Ето защо текстът на такива тълкувания не може да не бъде пропит с поетична плазма и ненапразно ми се наложи да пояснявам тази работа като жанр на „натурфилософските романи“.

„Cache-cache“ = Игра на криеница — една твърде гносеологична игра. В света ние виждаме вещите, но подозираме стоящите зад тях идеи, или материята, елементи, от които се състоят тези преходни вещи — с една дума, светът на усещаните вещи и превръщания, макар да изглежда утежнен и да се натрапва на взора и чувствата, в действителност лъже, таи в себе си истината, скрива я. И ето, когато влизам в стаята на любимата и не я намирам, аз подозирам, че тя е тук, крие се зад всяка вещ, започвам напрегнато да се вглеждам, да се вслушвам и ако тя играе с мен на криеница, т. е. на изчезване, подмяна на себе си с вещите, то аз прозирам буквално във всяка вещ само една от метаморфозите на нея единната. Нали аз знам, че тя присъства някъде в това пространство и е възможна в която и да е негова точка — значи, е всъдъща в него: „Волшебную близость, как бы благодать, Разлитую в воздухе, чувствую я“. Една крачка само — и тази всъдъщност пронизва вещите и те се стапят, по-точно — одухотворяват се (в тях се открива огневъздух, ефир).

И сто — стаята е очарована, вещите са омагьосани: току-що моята силфида (силфида — северна нимфа, лунна сянка) се превърна в арфа, в карамфили и рози — и затова още не е затихнал в струната „сладостният трепет“ на метала. Арфата — това е друго нещо, карамфильт също, всичките вещи са заместители, призрачни съгъствания на огневъздуха и светлината: „Как пляшут пылинки в полдневных лучах, Как искри живые в родимом огне. Видал я сей пламень в знакомых очах. . .“ Прашниките—това е разпадането на човешките тела (прахът е това, което остава от земята в космоса на Тютчев). Пладнето е апотеоз на светлината, светът като всесветие. Танцът на прашниките в пладнето — искрите в огъня е сливане с всесветието на битието. Появяващата се в последната строфа пеперуда е също искра: лети над огъня, „гост воздушный“, изтъкана е от въздух и огън и от тях се притегля.

Току-що поднесената идея е една от основните в света на Тютчев. Току-що се извърши превръщане: „первый гром“, „начало мая“ „разкаты молодые“ или „последный катаклизм“ — и тук, и там — ситуация на преход, на първия ден от сътворението или на апокалипсиса. Сътворяването на едно нещо от стихията, докато млякото по устните му още не е изсъхнало: „Недаром, о розы, на ваших листьях Жарчее румянец, свежей аромат: Я понял, кто скрылся, зарылся в цветах.“ Или — пеперудата над огъня: навечеристото на връщането към стихията, стопяването.

„Безсъницата“ — горделивка, бунт срещу светлината, метеж срещу порядъка на битието, превратно движение на волята. Нощта е дадена за сън, а денят — да виждаш светлината в пространството — и така човек не се сблъсква с времето: то минава, без да ни засегне, незабелязано. Безсъницата е вогум на недоверие към битието: тревога, страх да заспиш, защото може би сънят повече не ще изгрее! — и разчитане на собствения ум и на вътрешната светлина.

Досега говорихме за живота на природата и на човека, обърнат към нея. Тук човекът е отвърнал се, задълбочаващ се, съсредоточен. И при този поврат в света се откриват Времето, аз („ние“), смъртта, съдбата, борбата — всяка крайност, разпадане и уединеност — и страданието, тъгата, съвестта. И така пред нас е светът, затворен в „аз“-а и съществуващ не като живот, а като преживяване. Животът не е егосцентричен: „жизни ключ“ в „Към Н.“ — това е разкриване към битието: вливане в него и сливане с него. Когато живее, аз *живеея*, когато преживявам, аз живеея. Преживяването представя остро усещане не на живота, а на *своята* жизненост, така че не аз се намирам и съм обгърнат от живота, а животът е *заклучен* в мен (изворът на живота — *от мен* избликва): нали „пре“ значи „през“, „над“, „върху“ — така че в „преживяването“ нещото съдържа в себе си живота. Ненаправно възниква видението: „И наша жизнь стоит пред нами, Как призрак на краю земли“. Животът е станал обект и такъв е той в „преживяването“: колкото повече някой преживява, толкова по-малко живее. Преживяването е рефлексия на живота, завръщането при себе си и парализа. Така в „Безсъница“ се разгръща онтологията не на живота, а на преживяването и се изгражда неговият космос.

Първо, в живота ние имаме работа със светлината и стихията в пространството — с веществата, с техните преходи от едно в друго и с техните очертания. Да видим тук в какъв вид присъствуват те. Тук се чува рязък звук: звънът на часовника. Звукът като звън (да си припомним в „Проблясък“ — „воздушной арфы легкий звон“) възниква от крайно улътнената мъртвешка земя — това е „металла голос погребальный“. Това е „езикът“ — света на словото („повест“).

Тук изниква следното видение: *призракът* на живота, но той не идва (или ние се стремим към него) както в „Проблясък“ и във „Видение“, а се отдалечава, „избледнява“. Със слънцето е свързано „новото, младо племе“ и ако то е чуждо, значи и слънцето е чуждо. Тук различията Аз (ние) — чуждо са по-важни от различията светлина — тъмнина. Светлината е загубила властта си и ние не виждаме как в нея се преливат стихията, излизат от нея — няма го хороводът, който е бил. . .

Затова пък браздите на управлението се поемат от Времето. Този, който живее, не усеща времето, той целият е битие. Този, който преживява, брои мигове и разделя света на Пространство и Време, при което „пространството“ е това, което е извън мен,

а „времето“ е „биенето на сърцето ми“, ритъмът на вътрешния живот, това, което е свързано с мен (на това прилича и разглеждането на Кант), но главното и изходното тук е аз в света и моето отношение към всичко наоколо.

За да се преобърне така космосът, е нужна непрогледна тъмнина: нощ без проблясък, без видение. И тук, и във „Видение“ има всемирно мълчание. Но там от него се възема „некий час в нощ“, час на чудесата — като нахлуване в светилището. Тук всемирното мълчание не се прекъсва, томително продължение без просветление — не „час чудес“, а „часов еднообразный бой“.

И ето същото видение — „живой колесници мироздания“, тя препуска в „светилище небес“ — но от Времето (в очите на избърналите се, който поради това се усеща напуснат от природата: „Нам мнится: мир осиротелый Неотразимый рок настиг“). Там колесницата е препускала в откритото светилище — тук Съдбата (Рок) преследва света и затваря движението, както в древните митове чудовището (вълк, дракон) преследва слънцето (луната) и го поглъща. (В „Лятна вечер“ кълбото на слънцето е отблъснато, но не е погълнато — само земният огън — пожарът, е погълнат от водата.) Там — достигане, тук — настигане. В *живота* — радост от разтварянето, сливане с безкрайността. В *преживяването* — мъката от края и чувството си за Времето ние определихме като терзаеща и дразнеща ни, злорадо обърната към нас безкрайност (за разлика от значимата и увличаща ни да се разтворим пространствено-светлинна безпределност).

Ако там патосът е на всеобщите преходи, превръщания и сливания, то тук той е на уединенията, обособяванията. Тук и „цялата природа“ е също ограничена; и „ние“, „приятелите“ и „нашето време“ — всичко е против „младото племе“; „нашият живот“ е отделен от нас и „светът осиротял“ (т. е. = без пъпна връв) и „неотразимата съдба“ — значи, трябва да се отразява? Да отразява може само изгладено тяло — от стихията на земята. И оттук идеята за *борба* — като отражение на „неотразимото“.

В космогоничен план светът на „Безсънницата“ е този, който се образува от нахлуването на *волята* в естествения миропорядък. При Хезиод има аналогичен момент — свалинето на Хрон (почти Хронос) = завъртане на кръга на Времето (срв. „дхарма-чакра-павартана“ = „завъртане на колелото на дхарма“ при будизма). В угризенията на съвестта си децата на Зевс чуват „глухие времена стенавя“ — затворения в Таргара Хронос. Нарушен е естественият ритъм на битието — в гордостта на безсънницата — и то бие. Безсънницата е капанът на Времето и то ни лови. В библейското творение има сходно събитие — това е въстанието на ангелите начело с Луцифер („Луци-фер“ = „светоносен“, сам със своята светлина пожелал да свети — както и вътрешното зрение на човека в „Безсънница“), а също и „грехопадението“ = отпадането на човека от милопорядъка и „божията светлина“. Призракът на живота на „краю на земи“, който се отдалечава и „бледнее“ — това е образът на отхвърленото блаженство. (Да си припомним в „Демон“: „И лучших дней воспоманья. Пред ним теснилися толпой.“) Това е поглед назад на изгонения и възникване на паметта, на тъгата и съвестта. В тях вече властвува образът на *живота*, идеалът, компенсирател *преживяването* (с пот на челото и в борба). Вкусили от дървото на познанието, а не от дървото на живота, хората откриха змията (змията е свързана с мъдростта, с угризенията и времето: хапне опашката си, както Хронос е изяждал децата си) в себе си.

В същото време в митовете за избавлението е казано, че ще има ново небе и нова земя и време повече няма да има. Затова пък отново ще съзрат „светлината божия“. Ненапрасно в преданията за смъртта на праведниците се говори, че те вървят срещу светлината и смъртта е ослепяване, разтваряне във висшата светлина. И княз Андрей, умирайки, се влива, пада в светлината на „небето на Аустерлиц“. И при Тютчев в стихотворението „Как над горячешо золой“, където е изразена мъката от тленето и продължението: „Так постепенно гасну я В однообразье нестерпимом! . . (срв. „часов однообразный бой), също се възгласява молбата — да просияеш и угаснеш (= като пропаднеш — то поне с музика!): „О небо, если бы хоть раз Сей пламень развился по воле, И, ще томясь, не мучас доле, А пресиял бы — и погас!“ Т. е. край ни се вижда като све-

товен пожар, като превръщане на собственото вещество в светлина и сливане със „светлината предвечна“.

Тук навсякъде Времето и Светлината са несъвместими властелини. Времето-безсветие и там, където няма светлина, властва. И обратно: светлината изгаря времето от света<sup>8</sup>. И Хронос е низвергнат от Зевс — властелина на *перуните*.

Досега се установяваше родството на космоса в „Безсъница“ със световните идеи. А сега да се обърнем към руския обрат в него.

Безсъницата се среща при хората с облекчен състав: в тях са малко земята и водата (който ги има обилно, го унася в сън), но много са въздухът и огънят. Вечното бодрствуване е прерогатив на бога: „Спете, бог не спи за вас“. Бдящият поема много върху себе си. Но, от друга страна, само в космосите с резки очертания така се отличават тялото и светлината, човекът и богът. В Русия светлината не е ярка, но и тъмнината не е непрогледна, а е полумрак и „полупрозрачната наляжет нощи тън“ (Пушкин, „Воспоминание“), и човекът е полупрозрачен. И в свивия (не черен) нощен космос, в полумрака ни обкръжават безформни и безлични съгъстявания на материята, а не предмети и вещи. И изчезва противопоставянето на нас (като субекти) и на света и вещите (като обекти). Единно е трептенето на света и на нас, разтворени в него<sup>9</sup>.

Чрез белите нощи на Севера като че ли самата природа е създала прецедент за неподчинение на собствения ред. Така че не по свободен избор тук човекът се е оказал метежен, а по участ: обречен, осъден на бодрствуване. Ето защо „в борбе, природой целой Покинуты на нас самих“. В руския демонизъм е силен акцентът на страдащото зло (на страдащия и егоизма). И Демонът е дошъл не от това, че се е отвърнал от света в превратното движение на волята, а защото природата го е изоставила: вината не е в него. И гордостта му не е изначален, от него произтичащ бунт против бога и светлината (както Луцифер на Якоб Бьом или на Милтън и Байрон), а е стоицизъм в низвергването, след изгнанието, за което той е невинен.

„Пророчески-прощальных глас“ на Времето; и при Пушкин във „Възпоминания“, където също има безсъница, „мечты кипят. . .“ и „воспоминание свой длинный развивает свиток“ — пак са две идеите: за бъдещето и миналото — без *настоящето*, отминавайки го. Уморително, в бездействие и тишина минава, проточва се пустотата на настоящето, като свят без качества: „однообразных бой“, „однозвучный жизни шум“, или с отрицателни качества: *безсъница*, *бездействие*, *уморителен*, *осиротял*, *неотразим*. . . Затова пък се раздвижват спомените и очакванията („в навечерието“ — принципът на Залеза на битието), заветите и залозите. Чаадаев във „Философски писма“ е изразил същото томление на руския живот — неговата разтегленост и зев, безпредметност: той не е концентриран в градовете, преданията — твърда вещественост. (Но от „Пробляска“ ние знаем, че кухнята в тялото показва неговата одушевеност, причастност към светлината.) Настоящото е небитие; животът само някъде е съществувал и може би ще съществува.

Различен от този е античният елински космос. В него няма пророчества: както според „Теогония“ на Хезиод светът се е устроил при племето на боговете-олимпийци начело със Зевс, така той и съществува; и това е главното в него — космостъ е успокоено status quo: макар да се движат титаните в Тартара и да има глухи намеци за края на Зевсовото царство в „Прикованият Прометей“, те са се спотайвали в мистериите на избраните и не са били разпространени в народните поверия. А в Русия винаги народът е усещал, че настъпва последният час и че животът току-що започва, че всичко е занаяпред и нищо още не е имало. И във „Видение“ „пророческите сънища“ на Му-

<sup>8</sup> Дори в съвременната наука практически с нулево време се обозначава именно скоростта на светлината.

<sup>9</sup> „Струва ни (ми) се“ (срв. при Блок: „Все кажется, и помнится, и мнится“) — руският безличен израз изразява точно отсъствието на субективно-обективно делене на света, като в същото време безличните изрази в западноевропейските езици: *es gibt, man sagt, on dit, il pleut, it is said* — са пак лични: мястото на лицето е заето от субективния падеж на местоимението, така че разделянето на битието на деятели и страдатели се запазва.



зата, и тук „пророчески-прошalen“ — навсякъде отблъскване от настоящето: истината не е в статуквото, не е в това, какво има, а в това, какво няма — и това е крайгълна ситуация, постулат в руския Логос. И колко малко има в стихотворението за раждането, за сътворението; всичко е поезия на изчезването, на смъртта! Не началото, а завършекът е акцентът на тукашната космогония: „Последният катаклизъм“, „Три смърти“, „Смъртта на Иван Илич“ — колко малко раждания и колко много смърти в руската класическа литература! (Затова пък в литературата на XX век, в съветската — реванш от раждания и летни пейзажи за разлика от зимите на руската класика.) И „новое, младое племя“ дошло тогава, ще бъде достойно, ще узрее за мисълта за него, преди да умре.

В същия смисъл е и поставянето на призрака на живота на *края* на земята, на прага на излитането. Краят на земята е предел (= край на завършения свят), а откос, трамплин към вселената, космодрум (ненапрасно отблъскването, реактивният прищип са обмислени тук от Циолковски). И тук се осъществил първият полет в космоса: реактивност — има същата структура, както и руската логика: „Не това, а. . .“, еднопосочна безкрайност (= начало на сливането. Да си припомним фигурата, очертана при „Проблясъка“. Няма идея за края като край и форма, а именно като начало на приземяване в тържествуващото безформие (отива си „бледнеет в сумрачной дали“). Два варианта на смъртта ще изпрококуват и Два гласа (вж. едноименното стихотворение): край и стапване:

„Для них нет победы — для них есть конец“ и  
„Тот вырвал из рук их победный венец“ — сливане.

На отсъствието на *настоящето* като твърд миг е паралелна и несамостоятелността на индивида: той не е устойчива точка, тяло в битието, а разпнат от привличанията. . . от и към. . . Ненапрасно и стихотворението тръгва от „ние“ (не от „аз“): „для всех“, „каждому“, „из нас“, „наша жизнь“, „нас, друзья, и наше время“. Това са хорови медитации<sup>10</sup> — дори рафинираният Тютчев мисли с колективен, сборен дух. Изобщо това е характерно за руската поезия. И Пушкиновата лирика е хорова, по-скоро отпращена „към вас, о братья“.

Медитацията тук не е рефлексия. Рефлексията (= „отражението“) е завръщане от пътешествие в космоса към себе си; рефлексията е кръг на мисълта, възвратна мисъл, о-преде-лена. Тук мисълта е като дихание, изпускано в природата и изпаряващо се (излитащо).

Мисълта, знанието тук са — *съ-вест*, а словото — *по-вест*. Андре Жид, разсъждавайки за Достоевски, забелязва, че при руснаците личността общува направо с битието, с бога, а не хората помежду си, както отначало, затворени в общество, французите се отнасят. И при жанровете има подобна разлика. Романската *новела* — nouvelle — е „новост“, която си разменят хората в общуването помежду си. Новост е тя по отношение на наличното обществено знание — то се взема за изходно в мислите. *Но вестта* = знание е онтологична мисъл: от света, от природата до нас достига знанието им за себе си и нашата мисъл тогава е съчастие във вестта, в знанието, а нашето слово — повестта върви (като по вода). И още тук от света на думите „езикът“ е сборен. Това е и „народ“-ът (народи — „езици“), и „я“ — „язь“, „азь“.

Какво се очертава в крайна сметка?

Беше набелязана определена йерархия от „божества“-първоидеи. На езика на четирите стихии тя приблизително ще изглежда така:

Безусловно първа е *светлината*. Изобщо тя е една от двете съставки на огъня (жар или светлина), но при нас съвсем не се чувствава връзката ѝ с огъня, тя като че ли сама по себе си е първосубстанция: по-скоро огънят е потъмняването на „бялата светлина“, предупреждение за нея. При нас светът е равен на „светлината“ и човекът е светлина („свет ты мой, батюшка“, „спой, светик, не стыдись“) и т. н.

<sup>10</sup> Медитациите във френската поезия, например при Ламартия или при Юго, са от „аз“ или „ше с теб“.

На второ място е *водата*, макар че за него еднакво претендират и въздухът — вятърът, всемогъщият бог на руските равнини, властелинът на идеята за далнината и пътищата, за свободата=воля, за странничеството, за лекотата на отпуснатата душа. Така е при Тютчев с неговата германска ориентация, а там душата е „водна“ (Seele), водата е по-важна от въздуха, но и при него *вятърът* ще си каже думата — в следващите стихотворения.

Съчетанието *светлина+вода* е постоянно във всичките стихни. Аз условно го обозначавам като „светлик-извор“, макар да не ми харесва удвоеният мъжки род на това съчетание, пък и цялата му суха звучност; и ако се намери дума, където световода да се прояви в женски род, това най-добре би подходило. Подобно нещо ми се чува в думата „*Светлина*“ — едно от уникалните натурални, т. е. своекоренни имена в руския език (по-голямата част от останалите са от корените на древноеврейски и гръцки): тук „свет“ е корен, а „лана“ — меко-женска звучност, влажна, и при това не страстно-чувствена (огнеземна), а възвишено-сонорна: „л“, „н“ са звуци на въздуха и небето, горно-небни звуци на съня и мъглата, т. е. има вода-въздух в тази звучност; а удвоеното „а“ е гласна на откритото чисто пространство между небето и земята — „безкраен простор“. „Е“-то пък е звук на широтата, простора (също велики символи в руския космос). Така че и по смисъл, и по звучене на тази дума-име принадлежи първенството на руския Олимп. Ненапрасно и руските мислители и поети са били така склонни към култа на Вечната женственост, Софийност, на девата Феврония и т. н.

Това съчетание — световода — също така е основно за руския космос, както за френския — „огне-вода“ (Ерос и социалност), а за германския — „огне-земя“ (дейност, форма).

Съчетанието на светлината с въздуха, което в Русия не е вертикално стоящо (както в Италия), а е носещ се странник, вятър — дава авторовото първобожество, което аз обозначавам като „Светер“ (то ще се появи в следващите стихотворения на Тютчев и в моя анализ). Това е мъжкият тип на руския човек: лек, стремящ се „туда, где гуляют лишь ветер да я“.

*Земята* е последната и несамостоятелна стихия в руския космос: „мать-сыра земля“, т. е. „водоземия“; тя не е камък (атом-индивид), а рохкаво-непълтна в човека: въздуховина, пориста. От нея са духовните герои на руската литература, чиято плът не е тежка, не е огне-вода-страстна, а е открита срещу идеята-вид-светлина.

Йерархията на чувствата ще изглежда така: зрение (като свързано със светлината), слух (от звука към светлината води пътят в душевно-драматичното представяне на стихотворението при Тютчев), обоняние (свързано е с въз-духа и представлява още дистанционно чувство, диша чрез културата на пространството), вкус (свързан е с водата, сякаш непосредствено въздействие), осезание (допиране до формата, твърдата, стихия на земята). За сравнение — германската йерархия на чувствата: звук (музика, нош, надир<sup>11</sup> — и при Тютчев изобилието от ношност е свързано с германския уклон на духа му), светлина (звукът и светлината са дистанционни, теоретични чувства), обоняние, осезание, вкус. Френската: осезание, вкус, обоняние, зрение, слух, т. е. чувствата на непосредственото въздействие са по-напред от теоретичните (което проличава и в картезианската система на света за разлика от Нютоната).

В структурата на стихотворението отчетливо се открояват две части, написани сякаш от различни автори, където единият е любител на космоса, на формата, а другият — на хаоса и разрушението. И между тях има диалог, „втори глас“, ехо, сяка и се осъществява схемата на руската логика: „не това, а...“.

Собствени точки в Пространството на Времето са: бряг, праг и навечерие.

Разбира се, нелепо е да се претендира въз основа на толкова малко материал да се даде пълна класификация на руския „Олимп“: да би могло да се привлече статистиката на образите в руската поезия! Но аз се опитам да развия такъв метод за тълкуване на тропите, с помощта на който би могло образността на поезията да се прочете на

<sup>11</sup> Надир — противоположната точка на зенита.

физически език на четирите стихии; след привеждането към тях и на статистиката по-лесно ще се работи.

В заключение бих искал да повдигна въпроса за *правото на текста*. Кой го има? Кой се смята за писател художник? Ако ти изобразяваш хората, характерите и случките между тях, ти си повествовател, прозаик. Ако ти изразяваш чувствата (без образите на хората и извън контекста на случките от живота), ти си лирик, поет. На тези двамата им е дадено право на текст. Но ако аз си представям не хора и чувства, а идеи, проблеми, теории, епохи на културата, художествени стилове, национални космоси — те са моите персонажи и те в моя дух встъпват в образни колизии, между тях се разиграват сюжети и перипетии — защо да не е възможна такава художествена работа, изискваща правото на поетични волности и на неказионен слог, прието е обаче, щом се работи с такъв материал, тя непременно да бъде научна и в сиентиски стил! А нали е общоприето в естетиката, че *всичко* може да бъде предмет на художествено възпроизвеждане. С какво мисълта е по-виновна от човека или емоцията?

Просто в такъв случай се създава *образ* на мисълта, който има същото право на обитаване в империтите на художественоизмисления свят, както и образът на човека Евгений Онегин, за когото не е необходимо да се ровим в метриците, или ако поетът пише за нещастната любов, веднага да се правят справки за кого е и кога е било; ясно е, че това е „лирическият герой“. . . Същото е и когато за материал на образното мислене служат мислите и от това се образуват някакви мисловни вериги, гирлянди и винетки, а даже и буфонати — те не трябва да се възприемат толкова сериозно (нали диалозите-разсъждения за различните висши материи в романите на Достоевски или на Томас Ман ние не приемаме за тезиси на автора, а четем в лицата на персонажите) и едностранчиво да се приписват на автора: това не са негови твърдения и точки на зрение, а негови опити за вживяване в различните възможности на мисловния арсенал, в който играта и преливането са толкова по-богати от играта на думи и поетични волности, колкото възможните мисли в битието на всички хора, на всичките поколения са повече от думите в езиците. И мислещият с образите на мислите, на идеите, когато той дава представа за драмата на духовните проблеми — персонажи в театъра на световната култура, да се обвинява в това, че изповядва такива и такива неправилни и недобри възгледи, е все едно да бъде призован Достоевски към съдебна отговорност за убийството на старичката, разглеждайки „Престъпления и наказание“ като улика.

И още: какво е това калвиновско предопределение между нас, литераторите? Кой е разпределил, кой може и кой не да пише художествен текст и да мисли чрез образи? Прозаикът, поетът — могат, а литературоведът — не: той и неговият слог са длъжни максимално да се приглушат, за да може да изпъкне с цялата си красота, като в контраст яркостта на анализирания текст. И в това действително има нещо велико: смирение пред Истината и Красотата, любов и саможертва на собственото „аз“ заради любовния предмет.

Но нали и любовта, и влюбените са и трябва да бъдат различни: с какво дръзките са лоши? Защо само смирените и стеснителните да са добри? Дръзновението, както състезанието и хазарта да се справиш с любовния предмет и да станеш за него достоен — развива силите, обикновено сковани. . .

Превод от руски: Мария Мерцалова

## НОВО КРАТКО ПРОЛОЖНО ЖИТИЕ НА ИВАН РИЛСКИ

ЕЛЕНА ТОМОВА

Археографските издирвания на произведения, посветени на живота и делото на личности от българската история и култура, в ръкописи от съветските книгохранилища хвърлят нова светлина върху редица съществени проблеми в областта на българо-руските книжовни взаимоотношения през средновековието. На първо място ще отбележим развитието на агиографските цикли за българските светци, сред които и на основателя на Рилския манастир. Наблюденията в тази насока очертават наличието на определена литературна традиция, която староруските книжовници и преписвачи спазват в течение на няколко десетилетия. Оказва се, че на руска почва възникват или се адаптират въз основа на по-ранни текстове нови проложни жития за Иван Рилски.

Агиографската творба, която ще бъде представена в настоящото съобщение, се отнася към кратките проложни жития на Иван Рилски. Новооткритото съчинение влиза в състава на руски ръкописен сборник, датиран от съветските палеографи към XVII в. — Пролог за септември—март. Ръкописът се съхранява в Централния държавен архив на древните актове (ЦГАДА) в Москва под № 74 от фонд 201 — сбирката на граф М. А. Оболенски. В палеографско и езиково отношение този пролог не е проучван специално. Отбелязан е само в машинописния опис на сбирката, в който са посочени няколко кратки данни за паметника. С оглед на това се налагат някои по-подробни сведения за ръкописа от палеографска гледна точка.

Пролог № 74 съдържа 11+811 листа, 19,5×30,5 см, текстово поле 14,5×24,5 см, 20 реда, 1<sup>0</sup>. Липсва началото. Голяма част от листовите са реставрирани.

Хартията е плътна, светложълта. Водните знаци са следните: две кули (Вг., № 15 955 от 1576-85), две кули с миниала „М“ (Вг., № 1596 от 1581) и двуглав орел (Вг., № 300 от 1591-92).

Подвързията е късна, от ново време, картон с кожа. Украса няма. Писмото е среден полуустав. Употребено е кафяво мастило. От влагата на отделни места някои от буквите са залечени. Писали са няколко книжовника. Двуреров правопис, употребява се само малката носовка. Често се среща буквата ѿ. Широко е употребен паерчикът. Приписки няма.

Ръкописът принадлежи към стария тип пролози, включващи освен кратките жития на светците и поучения, и слова от патерика. По отношение на съдържанието на агиографските съчинения трябва да се отбележи, че те представляват контаминация от светците и разширената редакция на пролога. В този тип пролог обикновено се включват кратките жития на българските светци Петка Търновска, Иларий Мъгленски и Иван Рилски.

Паметникът започва с Поучение на Григорий Богослов (без начало). В пролога са застъпени паметите на голяма част от руските светци. От южнославянските светци освен българските е отбелязан Вячеслав Чешки (под 28. IX). Житията на българските светци са ценни за нашата литературна история. Всяко едно от тях е своеобразна редакция, преработка на известните досега текстове — факт, заслужаващ допълнителни проучвания на руската и славянската агиографска традиция.

Под 13 октомври е отбелязана паметта на Петка Търновска: „Сѣмъ Парасковѣи въ в' лѣто. ѿхоу. ѿ прѣстоухъ родителѣ ѿ града Калнистрѣина. принесено же тѣло еѣа къ Трапезнѣу градѣ. ѿ сѣкѣ естъ. Тѣмѣкъ. в' лѣто. ѿѿѿа. .го. (л. 1656—166а).

Под 14 октомври с кратки житийни данни е застъпен Константин-Кирил Философ: „В' тѣмъ днѣ прѣбнаго ѿца нашего Кѣетѣланѣина Философа. прѣкаго ѿчитѣла словенскѣю ѿбывѣ. ѿ болгарскѣю

иже крѣи бѣл҃гары, бѣ же братъ ст҃ѣн Парасковѣи, тои бо естъ чудный Константинъ нарицаемый Кирилъ, иже сложн грамоту рускою со греческыи при цр҃ѣ Мухайлѣ гречестыи, в лѣ 5, гл҃и прѣставенс при цр҃ѣ Васнаѣ, во 8, лѣто цр҃ѣа егѣ, в лѣ 4, ст҃а. (л. 166а—166б).

На л. 201б—203 а е поместено краткото житие с пренасянето на мощите на Иларион Мьгленски. Проложният разказ е твърде интересен по отношение на текст и композиция. Оригинално съчетани са сведенията от светците и краткото проложно житие на светеца.

Краткото проложно житие на Иван Рилски (под 19. XI.) завършва с пренасянето на мощите от София в Търново през 1194 г. при Асен I. Това обстоятелство сочи, че новото житие би могло да бъде компилирано по Първото проложно или по произведението на Георги Скилица. Тъй като преписът е единствен засега, не може да се твърди, че самата нова преработка е възникнала през XIII в. Твърде вероятно е новото житие да е било съставено през самия XVII в., когато е бил съставен целият ръкопис. При това последната памет на руски светец се отнася към края на XVI в. Изясняването на тези въпроси ще бъде възможно след допълнителна археографска работа в светските книгохранилища.

С оглед определянето на източниците на житието е необходим макар и кратък съпоставителен анализ с посочените по-горе жития на рилския пустинник. На първи план нашето внимание привлича заглавието на житието. За пръв път се среща препис, в който Иван Рилски е наречен сръбски светец: „В тѣм днѣ прѣставленіе, пленаго ѿца нашего, Івана, рильскаго, иже в сръбскои землі“ (л. 197 а). Никъде в произведението не е посочена българската принадлежност на Иван Рилски, докато неизвестният автор на Първото проложно житие и византийският агиограф специално подчертават този момент. Нашият препис също засега е единственят, чийто съставител не е отбелязал Скрино като родно място на светеца, а Средец (тази особеност се среща и в някои други преписи). Твърде показателни са известията за годината на смъртта на Иван Рилски. От досега известните преписи единствено в нашия откриваме възможно най-късната дата: „Н прѣставенс, в лѣ 4, ст҃а, ѿ лежа, в землі, аа, лѣ 4. Н обрѣтоша мощи егѣ в лѣ 4, ст҃а. (т. е. успението на светеца тук е фиксирано през 1136 г., а откриването на мощите — през 1167 г.)<sup>1</sup>. Става ясно, че всички тези неточности и пропуски не са съобразени с текста нито на Първото проложно житие, нито на творбата на Георги Скилица.

Византийският агиограф споменава за три църкви, в които бива положено тялото на светеца: епископската, на свети Лука и новата, издигната в чест на Иван Рилски. Първото проложно и новото кратко житие сочат само църквата на евангелиста Лука. По-нататък новото житие включва в съкратен вид известния разказ за пребиваването на мощите в Унгария в град Остригом. Тук авторът на новото житие би могъл да почерпи сведения от другите проложни жития, тъй като у византийския писател те естествено липсват. Интерес представлява мотивировката на унгарския крал за връщането на мощите в София. Книжовникът пише: „Кралъ же оубои са бже вѣзатъ мощи ст҃го въ бжїа вѣнна“ (л. 197 б).

Историята на пренасянето на мощите от Средец в Търново, както и останалите основни моменти от живота на отшелника са предадени в съвсем кратък вид. Тук следва да бъде отбелязана една особеност, характерна за този препис. Руският книжовник разказва, че след като Асен I превзема Средец, пренася мощите в „българската земя“: „Н вѣзѣ градъ Сердѣць, ѿ мощи ст҃го, ѿ прїнесъ и ху въ българскѣи землі, ѿ создад цр҃ковъ во нма ст҃го, ѿ положи мощи в ней въ лѣ 4, ст҃а, ѿг, ннѣдикта 5“ (л. 166 б). В този пасаж под „българска земя“ се разбира Търново. В новото житие липсват каквито и да било податки за Търново, назован в Първото проложно житие „градъ Трапѣзица“<sup>2</sup>.

Както е известно, Първото проложно житие съдържа сравнително подробен разказ за пренасянето на мощите в Търново. В новото съчинение тези сведения са доведени до минимум. Не се споменава нито за патриарх Василий и братството, нито за игумена Йоаникий и за целия ритуал около голямото събитие.

Интересни и важни за езиковеда са различните форми на названието на Средец: „во градѣ нарицаемѣ Срець“, „во градѣ Серѣць“, „во градѣ Сердѣць“. Асен I е наречен „Асѣн“

<sup>1</sup> Йордан Иванов. Свети Иван Рилски и неговият манастир. С., 1917, 14—15.

<sup>2</sup> Йордан Иванов. Жития на Иван Рилски. — Год. на Соф. у-т., Ист.-филолог. фак., 1936, кн. XXXII, 13, с. 54.

В новото житие липсва пасажът: от „... ѿ днѣ ѿсѣи чюдотворнаго тѣла ...“ до „забавѣ поучають“<sup>3</sup>. Не е включена и характерната за голяма част от преписите заключителна молитва към светеца. Липсва също и т. н. Добавка, в която се споменава за турското нашествие, обновлението на Рилския манастир и връщането на мощите през 1469 г.

Най-общата (и предварителна) характеристика на измененията в текста на новото житие (биографичните пропуски за светеца, отнасянето на Средец към „сръбската земя“, неточностите при изписването на имената, неверните дати и др.) ни дава основание да смятаме, че староруският книжовник е внесъл специфични промени, като е проявил творческа свобода. Неточностите свидетелствуват за недостатъчна осведоменост по отношение на историческите факти за живота и дейността на рилския отшелник. Новото житие на Иван Рилски е съставено съобразно с изискванията на литературния канон на пролога. На първо място може да се посочи краткостта на формата, за което осведомяват самите названия на проложните сборници: „от житий их кратце сложенныя словеса“<sup>4</sup>. Староруският преписвач е подхолил към житийния материал избирателно, което е било съвсем естествено при изграждането на кратката агиографска творба. Но, от друга страна, съкращенията следват идейните цели на проложната форма—да се създаде идеален образ на светеца, освободен от емоции, чувства, от индивидуални черти. Проложното житие изключва многоплановия разказ и разгърнатия сюжет, редица подробности отпадат и вниманието се фокусира изключително върху нормативните положителни качества на светеца, възпитил християнския идеал на поведението. На тази задача е подчинил замисъла и творческите си намерения авторът на краткото житие на рилския отшелник. За център на творбата си той е избрал чудото с остригомския епископ, с което по категоричен начин се доказва светостта на славянски анахорет, чиито мощи се намират в католическа страна.

По отношение на композицията новото житие също спазва проложния канон: кратка експозиция, основна повествователна част и епилог. Тези елементи на структурата създават впечатление за цялостност и непрекъснатост на живота на светеца.

Под 19 октомври са поместени кратките жития на Уар, Садоф, Йоил, Клеопатра и нейния син Йоан, на пророка Йона, както и дидактичният разказ от Лимониса за „плѣсавшемъ бѣсѣ“.

Тук поместваме текста на новото кратко проложно житие на Иван Рилски, като запазваме оригиналната правопис и пунктуация.

Въ тои днѣ преставленіе, прѣбнаго ѿца нашего Івана, рѣльскаго, нже е сѣрбской земли. Родика ко градѣ нарицаемъ сѣрѣцѣ, н построжи са въ горѣ нарицаемей рѣла, н престави са, е лѣ. С хма, н лежа е земаи, ла, лѣ, н обрѣтоша мощи его е лѣ. С хое, н положиша н ко градѣ сѣрѣцѣ, въ цркви стаго авки еуласта, н не по многихъ лѣтехъ, прѣиде краљь оугрскый, н еза градѣ сѣрѣцѣ, н тѣло стго, н прине его, ко оугры ко градѣ встригомъ, н положи его въ цркви, мхиппъ же оугрскый, нехвѣстивъиждержимъ ко стѣмъ, гла, досеа не смъ слышалъ ѿ кого ни ѿ книгъ ѿ семь мѣжн. І неиде поклонити са раце стго, н въ той часъ, ѿнчыше, н развые ино сѣруши ко стѣмъ, н скоро прѣтѣкъ припаде раце стго, со слезами проса прощения, н прогла, е той ча краље оубоа са еже взѣаъ мощи стго бо ежѣи каенна, н с честнѣ ѿлвсти мощи стго ко градѣ сѣрѣцѣ, н положи ихъ е той же цркви стаго авки, н не по многихъ лѣтехъ, прѣиде на градѣ сѣрѣцѣ, волгарскій црѣ, ѿснїи нареченъи ко стѣмъ кршенїи Іва, н еза градѣ сѣрѣцѣ, н мощи стго, н принеъ ихъ е болгарскѣю земаю, н созда црковь ко нма стго, н положи мощи е нїи еъ лѣ. Сѣ г, мнѣднѣта е (л. 197а—197б).

Новото проложно житие на Иван Рилски, запазено в състава на руски пролог, привлича с проблематиката си вниманието на палеографа, литературния историк, езиковед. Предстои да бъде изяснена литературната история на паметника като цяло и на житията на българските светици. Необходимо е да бъдат потърсени възможно по-голям брой нови преписи на този тип пролог или на отделните жития, за да бъде

<sup>3</sup> Йордан Иванов. Жития на Иван Рилски, с. 55.

<sup>4</sup> Пролог (печатно издание). М., 1643, л. 949.

<sup>5</sup> Русская старопечатная литература XVI—перв. четв. XVIII в. — в. Литературный сборник XVII века. Пролог. М., 1978, 26—33.

потвърдена една самостоятелна традиция на староруските книжовници в създаването на агиографския цикъл за Иван Рилски, Константин-Кирил Философ, Петка Търновска и Иларион Мъгленски.

Редица нови и интересни проблеми поставя прологът като литературен сборник, систематизиран сведения за много руски, славянски и византийски представители на християнския пантеон, включил и произведения от различни жанрове — поучителни и похвални слова, проповеди, патерикови разкази и др. Общата жанрова структура на пролога определя и своеобразната поетика на малката проложна форма. От своя страна спецификата на пролога обуславя възникването на нови редакции на съществуващите вече жития.

Включването на нови кратки агиографски произведения за най-известните български светци в руски пролог от XVII в. още веднъж по убедителен начин доказва широката им популярност в средновековната руска история и култура и засилването на техния култ и в периода на късното средновековие в славянските страни.

## БЪЛГАРСКОТО БИТИЕ НА ДРЕВНОРУСКИЯ ПАМЕТНИК

### „СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“

ЕВДОКИЯ МЕТЕВА

През 1985 г. световната литературна общественост отбеляза чрез редица научни сесии, монографии и изследвания и популярни статии, радио- и телевизионни предавания 800-та годишнина на една от най-бележитите творби на европейското средновековие — древноруския паметник „Слово о полку Игореве“, станал отдавна достояние на общочовешката култура чрез стотици преводи на най-различни езици и тонове от изследователски трудове на учени от целия свят.

Характерът на сюжетното повествование, художествено пресъздадо неуспешния исторически поход на Новгород-Северския княз Игор срещу куманите, откроява една от най-съществените проблеми на старата руска литература — проблемата за борбата срещу външните врагове на народа, а „златното слово“ на киевския княз Светослав, представляващо идейния център на произведението, издига най-прогресивния за времето призив за обединение срещу феодалната разпокъсаност на князете. Образът на руската земя, обширна и богата, но изтерзана от междусобниите разпри на князете, „полята за кръв“ и „засята с кости“, по която не се чува песента на орача, руската земя, в името на която неизвестният автор призовава към обединение, преминава като дайтмотив през цялата творба и определя идейното и художественото ѝ единство.

„Слово о полку Игореве“, отразило върха на средновековната естетическа мисъл, обединява в своеобразно художествено цяло патоса на ораторската реч с емоционалната успокоеност на епоса и лиричната задушеvnост на песента. В него хармонично се съчетава литературната езикова култура на автора със стилската поетика на народното творчество. То представлява нов тип на прозаично повествование с ритмично организирани фрази, наподобяващи стихова структура. В това единство на разнородната си художествена същност „Словото“ и досега предизвиква най-различни, често едностранчиви творчески решения в пресъздаването му както на съвременен руски, така и на всеки друг славянски и неславянски език. Неслучайно толкова пъстра е картината на съществуващите досега многобройни руски преводи на „Словото“, написани в стихове или в ритмизирана проза, близки по тип до народната песен с тоничния стих на руските билни или създадени по принципа на литературното стихосложение; вариращи от близкия до народната ритмика четиристъбен хорей до тържествения „александрийски стих“ на ямба или характерния за античната поезия хекзаметър; преводи, които придават архаизиран колорит на оригинала или които го съвременяват, и т. н.

В България досега са известни седем пълни превода на „Словото“ и няколко на отделни откъси от него, обхващащи периода от Възраждането до наши дни: три, излезли от печат преди 9. IX. 1944 г. — на Райко Жинзифов, Ефрем Каранов и Бойчо Липовски, два след 9. IX. — на Людмил Стоянов и Кирил Кадийски и два неиздадени досега превода на Андрей Германов и Михаил Михайлов.

Тези преводи (хато се спрем дори само на излезлите от печат) представляват също така твърде пъстра картина на преводачески решения. Макар че преводачите са се ръководили в една или друга степен от руските преводи, те отразяват индивидуалния им творчески почерк, имат различна историческа съдба и създават едно твърде богато и разнообразно битие на паметника в развитието на нашата култура.

Тъжна е съдбата на първия български превод на „Словото“, направен от Райко Жинзифов през 1863 г. в Москва, където той е живял като политически емигрант. С изключителната си скромност на редови труженник, заел се със сложна и отговорна задача, Жинзифов сам моли в предговора към превода да му се покажат всичките му „погрешки“, за което би бил „благодарен от сърце“, а и оценява превода си преди всяко откъм обществената му функция — да насочи вниманието към древноруския паметник, за да може той по-късно да бъде преведен по-добре от човек, „по-вещ в знанието на нашия народен език и в знанието на стария славянски език“<sup>1</sup>. Тази скромна самооценка позволява по-късно на Любен Каравелов да отрече всякаква заслуга на Жинзифов като преводач, да му припише самопризнанието, че преводът му „не чинел ни пара“, и дори да излезе с твърдението, че староруският текст, който и досега създава редица трудности не само на филолозите, но дори на специалистите медиевисти, би бил „по-понятен за тогавашния среден читател“<sup>2</sup>. Оценката на Каравелов преминава като своеобразен аргумент не само върху по-късните критични бележки върху превода на Жинзифов, но дори и в някои съвременни изследвания. Фактически тя е много по-крайна и сурова, отколкото заслужава самият превод, особено когато се има предвид характерното за епохата на Възраждането пълно незачитане на авторското право и съсъсем свободното отношение към чуждите творби, подлагани на най-различни творчески преработки, докато преводът на Жинзифов говори за сериозен, отговорен и до голяма степен научен подход към оригинала. Преводът точно обозначава източниците, от които се е ползвал, като е сравнявал староруския текст с авторитетните на времето преводи на Дубенски в проза и на Гербел и Максимович в стихове — единия на руски, а другия на украински език. Той привежда и откъси от тези преводи, за да може читателят сам да оцени как той се отнася към използваните от него източници. И действително най-беглото сравнение с посочените откъси показва самостоятелен творчески подход. За разлика от Гербел и Максимович, които въвеждат ясно изречен стихотворен размер с определени римни окончания, Жинзифов използва също стихотворна структура, но без определена метрична схема и без рими, с което е значително по-близък в сравнение с тях до оригинала. Още по-съществено за преводаческия подход на Жинзифов обаче е това, че наред с превода той дава и целия староруски текст, за да могат читателите „по-лесно да забележат нашите погрешки“ — нещо, на което не се решават повечето от съвременните ни преводачи.

Жинзифов се старае да постави върху теоретична основа и въпроса за езика, на който превежда „Словото“, ратувайки за такъв общобългарски език, който да обединява източните и западните говори. „Мие за български език броиме тоя език — пише той в предговора към превода си, — който ся говорят по цела Македония, Тракия и България, между говорите на кой има мало много разлика, но мие, както и секой българин не късоглед, не можиме да речиме що словото рѣка или вода ъе македонско или тракийско, а рѣка и вода ъе българско, защото нема македонци, нема тракийци като отделни народи, а има славяне-българе“ (с. 15). И по-нататък: „Още не е далеко това време, кога сите българе ще пишат еднакво без най-малка разлика.“ Историческото развитие на нашия език не потвърди идеята на Жинзифов за литературна равнозначност на източните и западните говори поради редица причини от политически и чисто езиков характер и тази неоправдана от историята позиция на поета се оказа фатална за самия му превод. След като нашият литературен език бе изграден върху основата на източните говори, такива думи от превода на Жинзифов като сакал, в м. искал, нокъ, в м. нош, веке, в м. в еч, овде, в м. то ва, о г и н, в м. о г ъ и и др. се възприемат като диалектизми, характеризираши превода му като „остарял“ твърде скоро след самата му поява. И това е естествено, тъй като много от включените в него езикови форми вече остават вън от нормите на утвърдилния се литературен език. Същевременно в превода на Жинзифов се долавя и друг съзнателно въведен архаизиран езиков пласт, който с трябвало да придаде старинен колорит на произведението чрез някои падежни форми и този подход напълно отговаря на съвременните изисквания на превода и е изцяло оправдан за онази епоха, в която отделните падежни окончания все още не са напълно отпаднали от езика. Например:

Да начнем песня за полкът Игорев,  
Игоря, того сина Святослава

<sup>1</sup> Райко Жинзифов. Слово за полкът Игорев. Превод от староруски език. — Новобългарска сбирка, М., 1863, 7—58.

<sup>2</sup> Любен Каравелов. Рецензия върху „Новобългарска сбирка“. — Българска пчела, II, 864, бр. 5.



Петя слава Святославу  
Игоря княза хулят.

Книжно архаизиран колорит на речта придават и деепричастните форми („скакайки как славе“, „летейки под облаци“), както и правилно запазените в превода реалии от някогашния военен бит — панцири, колчани, или названия на старинни монети — резана, дуката, чието пояснение преводачът дава под линия, както това се прави и в съвременните преводи.

Жинзифов правилно е доловил и характерното за оригинала съчетание на литературния език с елементи на фолклорната поезика и въвежда в превода си редица постояни епитети (черна земя, злато, стреме, гъсти мъгли, дебела сенка, ясно слънце и др.), някои тавтологични съчетания (повена-изсъхна), отрицателни сравнения и др. Той вярно отразява и характерната за оригинала метафорична образност, изградена върху сравнения, взети от фолклора или земеделския народен бит („Оле сееше стрели“, „па изникна трева“), и др.

Преводът на Жинзифов не се отличава с високи художествени достойнства. Езикът му е литературно необработен, стихът му — на места тежък и тромав. Но този превод говори за правилен преводачески подход, за семантична вярност към оригинала, за доловени съществени особености на художествения му стил и на места — за твърде добри творчески сполуки. Ето защо и значението му като пръв български превод на „Словото“ е безспорно.

Вторият превод на Ефрем Каранов излиза през 1900 г. в условията на вече оформен литературен език, изградена в основата си национална литература и богат опит в областта на художествения превод<sup>3</sup>. За разлика обаче от Райко Жинзифов, който се старае максимално да се придържа към оригинала, новият преводач избира подхода на напълно свободното му претворяване, като внася редица свои тълкувания и добавки към първоначалния текст. Боню Ангелов в студията си върху първите преводи на „Словото“ основателно подчертава голямото развядняване на оригинала чрез редица произволно внесени от преводача стихове<sup>4</sup>. Ето как например е предадено в превода слънчевото затъмнение: „Тогда Игор възрѣ на свѣтлосе солице и видѣ от него вся своя воя прикрыты“:

На път е Игор за на бой,  
Погледна горе към небо —  
Небото рог е тъмнина:  
Ясно се й слънце смрачило,  
С тъмнина всичко покрило,  
Скрий ли се слънце в ден-пладне,  
Старо и младо трепери,  
Стадата бляят шръкнали.

И все пак не само в произволно увеличени брой стихове се крие основната особеност на превода, а в цялостния фолклорно-битовизиран подход на преводача към оригинала. Каранов възприема „Словото“ като фолклорна творба и святайки, че то е възникнало най-напред в стихове, го превежда със специфичните ритмични, лексикални и стилови особености на българската народна песен. Към нея отвежда и равномърният осмосричен силабичен стих, и такива специфични езикови форми като употребата на глагола от готварям в смисъл на казвам („Отговаря Донец мали“), и типичните за българската народна песен тавтологични съчетания („Тук Игор в комизвика“), и обръщения от типа на „Ей, братя, отбор дружино“, и превръщането на буй-тур Всеволод в мечка стръвница, и особено характерните за нашия фолклор синтактични конструкции:

Ето готски лични моми,  
лични моми половецки.

<sup>3</sup> Ефрем Каранов. Слово за пълка Игорев (Обяснение и превод от оригинала в стихове). — В: Литературен научен сборник, Кюстендил, 1900.

<sup>4</sup> Боню Ангелов. „Слово о полку Игореве“ на български. — В: Песен за похода на Игор С., 1954, 101—109.

И не стигна веч виното,  
Червеното, кървавото.

Всичко това довежда до сериозни нарушения в стила на произведението и до промени в националния му колорит. За да направи превода си по-достъпен за масовия читател, Ефрем Каранов въвежда широко сизена битово-разговорна лексика, с която обаче съществено видоизменя художествената същност на паметника. Така например народният певец Боян, „внукуът Велесов“, се оказва в превода „внук на бога овчарски и на овчарски шупелки“, братът на Игор, юначният Всеволод, забравя по време на боя „диредби, и на редби на своята домакинка, мила, хубава Глебовна“. След първата победа над куманите Игоревите войни „настилат блатата, кал и щатата със всякакви шарула“, киевският княз Светослав сънува, че спи в „кревата дограмлия“, а болярите му обясняват, че с поражението на Игор и Всеволод от престола са му отпаднали „два дирека, две подпорки“. Възприетият от Ефрем Каранов подход към оригинала в ритмично и стилово отношение дава основание на следващия преводач на „Словото“ Бойчо Липовски да каже, че преводът му „представлява недоразумение с размера си уж на простонародна песен, с безбожното разводняване на оригинала и отсъствие на всяка следа от поезия“<sup>5</sup>.

Третият превод на „Словото“ излиза през 1907 г., само няколко години след този на Каранов, но със съвършено нов подход към оригинала. Бойчо Липовски се старее за разлика от предишния преводач да бъде максимално близък както в смислово, така и в ритмично-интонационно звучене до староруския паметник и затова го превежда в ритмизирана проза. Придава му архаизирани колорит, като въвежда някои падежни форми („Кончачку Гзак продума“), деепричастия („Мятайки из рога огнен пламък“, „Разплакаха се жените руски, редийки“) и твърде умело използва естетическата функция на сложните прилагателни, отвеждащи към традицията на античния или библейския епос (златовърх палат, Струна малководна, Боян песнопевец, косите ми сребробели), както и на прилагателните, съставени от собствени имена (майка Ростиславова, Светославови кораби, Кобякова дружина). Преводачът широко въвежда и синтактичните инверсии, които придават не само архаичен колорит на речта, но и твърде много допринасят за ритмичното звучене на фразата: „На светлото слънце тогаз Игор погледна и видя той, че вместо с лъчи, то с мрак е войската му щла покрило, на рече на дружината своя“, „А неверниците от вси стани прищваха в земята руска“.

Не е пренебрегната в превода на Бончо Липовски и фолклорната струя, но с право е изяснена значително по-ограничено в сравнение със силно фолклоризирания превод на Каранов. И тук фолклорно звучене на паметника придават преди всичко постоянните епитети (сив вълк, равно поле, черен облак), тавтологичните съчетания (дума продума, мисъл помисли, светло три светло слънце), непълни окончания на прилагателните (бърза коня, сии Дон). Добре е пресъздадъл преводачът и характерната за оригинала метафорична образност и само на места не е доловил скритата историческа символика на текста. Така например твърде битовизираната употреба на глаголите в изразите „длоиска му се да си кусне водича из Дон“ или „с моя шлем да си пийна из Дон“ не създава представата за тържествения военен ритуал при победа над противника да се пие вода от реката, край която се е водило сражението, от който се е породила и характерната за оригинала поетична метафора „пийати шеломомъ Дону“. Подобни отклонения от оригинала заемат обаче незначително място в превода на Липовски и като цяло той е точен в смислово и образно-емоционално отношение, макар и да не достига до поетичното въздействие на оригинала във всичките му отделни части. Това ясно проследява, когато този превод се сравни със следващия на Людмил Стоянов, направен почти половин век по-късно.

Преводът на Людмил Стоянов излиза през 1954 г. в отделно луксозно издание на БАН, богато илюстрирано в духа на средновековната живопис, с обширен коментар и задълбочена студия върху „Словото“ от научния консултант към превода, известния у нас изследовател на паметника проф. Н. Дилевски<sup>6</sup>. Поради това и преводът на Людмил Стоянов щастливо съчетава научния подход към оригинала с художествената му интерпретация.

В сравнение с превода на Бойчо Липовски, направен в ритмизирана проза, Л. Стоянов отново възприема стиховата структура без определен метричен размер, без рими, с различна дължина на стиха и асо-

<sup>5</sup> Бойчо Липовски. Слово за Игоревия поход. — Светлина, г. XV, 1907, кн. IX—X, 3—7.

<sup>6</sup> Песни за похода на Игор. Преведе Людмил Стоянов. С., БАН, 1954, 17—52.

нантин окончания, тъй като оригиналът е отпечатан в съветското научно издание на такива видни съветски медиевисти като Адрианова-Перетц и Лихачов. Като изходна база за своя превод Людмил Стоянов е използвал според собственото му признание наред със староруския текст и преводите на И. А. Новиков, В. И. Стелецки и Н. А. Заболоцки.

Преводът на Людмил Стоянов е изграден върху съвременните изисквания за адекватност, като преводачът се е стремил да пресъздаде общото идейно-естетическо въздействие на оригинала, без винаги да се съобразява със смисловата точност на отделни думи или фрази. Поради това на отделни места неговият превод е семантично по-неточен в сравнение с този на Бойчо Липовски, но е художествено по-близък до оригинала. Ще приведа само два примера:

В оригинала: „Уже бо бѣды его пасеть птици по дубию, вълци грозу въсрожить по яругам.“

У Б. Липовски: „Ала вече беди му птиците вестят, вълците из равнища нещастия канят.“

У Л. Стоянов:

Ето вече птици от дъбовете с беди го дебнат,  
Вълци с вой вешаят буря по долове

или преводът на следната фраза:

Уже бо, братие, не веселая година встала,  
уже пустыня силу прикрыла.

У Б. Липовски: Невесела година настъпи вече, братя, пустиня вече силата покри.

У Л. Стоянов:

Невесела година, братя, настана,  
над паднали в боя израстна трева.

Избирайки стиховия превод, Л. Стоянов не само преизразява, но и засилва ритмичното звучене на оригинала. Той умело използва ритмоорганизиращата функция на инверсиите, на еднотипните синтактични единици, на асонантните съзвучия, както това често се среща в оригинала, например:

Ту ся копцем приламати,  
ту ся саблям потручати

Тук копия ще се пречушат,  
тук саби ще се притъпят.

Много добре е отразил преводачът и музикалната функция на звукописа с повторението на еднотипните гласни а, о, у или съгласни г - к - х, з - с, р - л:

Тогда врани не граахуть,  
галиц, помлъкоша,  
сороки не троскоташа,

Тогава гарвани не грачеха,  
свраките замлъкнаха,  
чавки не крискаха.

Или сякаш тътнешото подземно т в стиховете:

Тътне земята,  
реките мътни текат.

Могат да се приведат още многобройни примери с умело използваната мелодична функция на звукописа, въведен и там, където не съществува в оригинала, например „к а т о к у ковица клета рано кула“ („зегзицею незнаемой рано кычеть“).

Преводът на Л. Стоянов е написан на жив съвременен език и в него силовите елементи, свързани с архаизацията на текста, са по-ограничени и по-различни по тип в сравнение с тези на Бойчо Липовски. Почти изцяло е отпаднала архаизиращата функция на падежните окончания или на деепричастията и сторициният облик на паметника се достига главно на лексикално ниво чрез старинни поетични думи: п е с н о в м. девойки, с н а г а в м. тяло и др., или инверсиите съчетания в духа на старите писания: „И р е ч е н и я Игор на своята дружина“, „И рекоха боярците на княза“.

Фолклорният колорит на речта е представен по-широко — чрез постоянните епитети (поле ш и р о к о, храбра д р у ж и н а, ч е р е н гарван, трева з е л е н а и др.), тавтологичните съчетания (с м и с ъ л д а с м и с л я т), чрез характерните за фолклора метафорични сравнения от селския земеделски бит („На Немига стелят снопи от глави, вършеят с бухалки стоманени), чрез синтактични повторения („Биха се дои, биха се два“), синтактични паралелизми („Слънце свети на небето, а княз Игор в руската земя“), въпросителни конструкции („Що ми шуми, що ми звъни недалеко рано пред зори?“) и др.

Преводът на Людмил Стоянов е първият високохудожествен превод на руски паметник, изцяло пресъздава богатата поетична образност на оригинала и достигнал идейно-емоционалното му въздействие независимо от някои твърде свободни решения в семантичното пресъздаване на текста и засилената музикалност на стиха, допустими при избраната от преводача стихова структура в пресъздаването на оригинала.

Кое тогава налага появата на новия превод на Кирил Кадийски, поместен в хрестоматията по староруска литература за студентите-русисти от Софийския университет и другите висши учебни заведения? Налага го основният въпрос, възниквал в миналото и продължаващ да стои открит и в наше време: как трябва да се превежда „Словото“ — дали в стихове, или в прозаичен ред, както е бил написан откриващия текст както в превода на Бойчо Липовски, но с обособени в стихов ред ритмични абзаци там, където фразовият ритъм на оригинала особено се усеща в еднотипните синтактични конструкции с асонантни окончания, например:

„Припомняше той миналото бранно — десет ли сокола пускаше срещу той лебеди, то първият достигват лебед първи ще поеме песента:

за стария Ярослав,  
за храбрия Мстислав,

ето пред дружините касожски Радея закла,

за хубавия Роман Святославович.“

Но дори и без подобни обособявания вътрешният ритъм на фразата ясно се усеща и в доминиращия прозаичен текст, например „Конете бързи, брате, оседлай, моите край Курск отдавна чакат, а дружината ми са юначни воини: под тръби повивани, под шлемове люлени, на копне захралени; познати са им пътищата, знаят всички долове, натегнати са лъковете им, колчаните — отворени, сабите — наточени.“

Най-своеобразното обаче в превода на Кирил Кадийски в сравнение с предишните е това, че той дава ново тълкуване на редица отделни моменти от паметника в сравнение с приетото в науката разчитане на текста, като се опира върху превода на Югов, известен с оригиналните си творчески решения, които срещнаха остра критика в науката поради хипотетичния си характер, но които често звучат твърде примамливо с логичната убедителност на мисълта. Така например според Югов абзацит, в който авторът на „Словото“ си представя как народният певец Боян би възпял похода на Игор („Не буря соколи занесе чрез поля широка—галици стади бежать к Дону великому“), традиционният превод на „галици“ с „враги“ или „гарвани“ довежда до нетипичното за народното творчество отрицателно сравнение между два вида птици, а не между птицата и човека. При това самото сравнение на Игоревите дружини с врага, а не със соколи, вместо да възвеличава, снизява образа на князя, и то в момент, в който той е представен като смел воин, пренебрегнал дори страшното предзнаменование за неуспех. Ето защо обяснението, което той дава на думата „галици“ като воини от Галицкото княжество, към което е принадлежала жената на Игор Ярославна, изглежда твърде приемливо и разбираемо. Изхождайки от него, Кирил Кадийски превежда: „Не буря соколи е понесла през поля широки — галицки дружини препускат във великия Дон.“ Пак в духа на Югов Кирил Кадийски възприема имената на Карна и Желя от израза „За ним кликну Карна и Желя посочки по Руской земли“ не като митологически същества, олицетворение на наказание и скръб, а като имена на кумански пълководци и превежда стиха обобщено: „С крясък поганците се юрнаха по руската земя.“ Като художествено обобщение на врага е предаден в превода и недостатъчно изясненият образ на Див: „Уже връжеса Див на землю“ — „Юрна се врагът в земята ни“. По такъв начин традиционната, често отвлечена метафорична образност на „Словото“ получава невдъж в превода на Кадийски много по-конкретна и реалистична художествена трактовка. Подобно нетрадиционно разчитане на оригинала

<sup>1</sup> Слово за похода на Игор. Превод Кирил Кадийски. — В: В. Велчев. Руска литература в обрци и очерци. III изд. С., 1978, 64—70.

се среща и при някои конкретно пресъздадени художествени образи, например в художественото изображение на приближаващата се вражеска конница „Земля тутнет, рѣки мутно тукут, поросы поля пружают“ със „Земята тътне, мѣтнѣ се влекат реките, а в степта изниква сякаш борова гора“ вместо общия превод „Земята тътне, реките мѣтно текат, прах полята покрива“, точно пресъздавач не само зрелищността и звуковото възприятие на оригинала. Подобни отклонения могат да предизвикат сериозни въпроси сред специалистите-медиевисти. Ето защо при ново издание на превода те би трябвало да бъдат обосновавани в коментара, като наред с тях се посочат и традиционното разчитане на текста.

В стилово отношение преводът на Кадийски много добре отразява колорита на една отминала епоха, като преводачът умело използва подобно на своите предшественици архаизиращата функция на стилизованите инверсии („И отвѣриаха болярите на княза“), сложните епитети (Боян ѣ снотворецъ, сиродавна слава) и епитети, образувани от собствени имена със старинен отзвук на родителния падеж (син Василков), и като внася в текста народни старинни думи (гридница, тисов олак, поганец, трем, тъма, минало бранно и др.). По-слабо е изявена фолклорната структура на даматника чрез отделни постоянни епитети (земята черна, черен гарван, сур вълк) и тавтологични съчетания (грѣбят грѣби Градненски), но и те придобиват в общия контекст някакво старинно звучене, обуславяйки стиловото единство на превода. По такъв начин К. Кадийски успешно решава следната задача — да направи превод, който по интонационно звучене да напомня средновековен текст и който едновременно да бъде достъпен и разбираем за съвременния читател. По художествени достойнства преводът му е близък до този на Людмил Стоянов, но е осъществен върху различен преводачески подход и различно разчитане на оригиналния текст.

И така съществуващите у нас цялостни преводи на „Словото“, излезли досега от печат, представят твърде разнообразни творчески решения, групирани около двата основни подхода в художествено преизразяване на оригинала — преводи в проза с вътрешен ритъм и преводи в стихове. Липсват сравнения в руската и съветската преводаческа практика както буквалистични прозаични преводи без връзка към интонационното звучене на фразата, така и преводи, изградени върху основата на литературното епиграмично стихосложение. Всички преводи, като изключим този на Ефрем Каранов, който по същество представлява свободна преработка на оригинала, като цяло пресъздават вярно семантичното и изобразителното съдържание на древноруския паметник независимо от различния преводачески подход, липсваги традиционното разчитане на текста и нееднаквата степен на художествена реализация — резултат не само от творческите възможности на преводача, но и от развитието на литературния ни език. Всеки един от преводите на „Словото“ има своето място както в историческото пресъздаване на паметника на български език, така и в историята на българския превод като творческа изява на различни по тип преводачески решения.

## ИНТЕРЕСЪТ КЪМ ТВОРЧЕСТВОТО НА МАРИ ЛЬОПРЕНС ДЪО БОМОНД В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Краят на 40-те и началото на 50-те години на XIX в. е време на интензивно развитие на преводаческия възрожденска белетристика. Само няколко години по-рано са отпечатани първите преводи на английски език — повести, които без уговорки могат да бъдат причислени към новата, следсредновековна литературна традиция: „Изгубеное дете“ (1844) от Кр. Шмид, превод на Хр. Павлович; „Покрестението на един свещеник Исаия“ (1845) от Й. Е. Рудулеску, превод на В. Станкович; „Приключения Телемаха“ (1845) от Фр. Фенелон, превод на П. Пшперов. Към тях през 1844 г. според хронологията на първите им печатни издания се причисляват и две познати от по-рано творби — „История на Великий Александра Македонца“ (прев. Хр. П. Пшперов) и „Баснословие Синтипа философа“ (прев. Хр. Павлович). Но развитието на преводаческата белетристика през първата половина на XIX в. върви на тласък. След краткия благодатен период (1844—1848) идват две години, които не предлагат нови творби. Следващата вълна се заражда през 1848 г., когато излизат

редакцията на Ив. Богоров започва да излиза „Цариградски вестник“, който доста редовно печата преводна белетристика, при това по един модерен начин. Както посочва Г. Боршуков, „само няколко години, след като романът е заел мястото на подлистник в европейския печат, Богоров дава в подлистник забележителния и напълно подходящ за тогавашния български читател роман на Д. Десфо „Чудесите на Робенсина Крусо“ още със започването на вестника. . . „Енишерете“. . . , като основава традицията да се поместват романи в българските вестници.“<sup>1</sup>

От 1850 г. за повече от десетилетие вестникът преминава в ръцете на Ал. Екзарх, който в това отношение остава верен на Богоровата традиция. В първите години на неговото редакторство „Цариградски вестник“ помества „Павел и Виргиния“ и „Индийска хижа“ от Б. дьо Сен Пиер в превод на Ан. Гранитски, „Абдиритите“ на Кр. Виланд, няколко повести на Кс. дьо Местр и др. Поне до началото на Кримската война (1853—1856) повече от половината от преводните белетристични творби, при това по-значителните произведения, излизат на страниците на „Цариградски вестник“, който по това време е обединителен център за българските книжовници и преводачи. Той по думите на Н. Генчев „се превръща в трибуна на френската и въобще на чуждата литература в България.“<sup>2</sup>

Една от интересните творби, появили се по това време в „Цариградски вестник“, е „Училище за деца-щата“<sup>3</sup>. Същият текст е отпечатан и като самостоятелно издание през 1852 г., като е посочено, че е превод от френски. И в двата варианта отсъствуват имената на автора и преводача. Ст. Минчев<sup>4</sup> установява автора и творбата — „Magasin des enfants“ на Мари Льопренс дьо Бомон<sup>5</sup>. Балан, а след него и М. Стоянов предполагат, че преводач е Анастас Гранитски<sup>6</sup>.

Скоро след това се появява и „Нравоучение за децата. Превел и издал С. И. Радулов“ (Одеса, 1853, II изд. 1866, III изд. 1871). М. Стоянов отнася и тази книга към творчеството на френската авторка. Според Ст. Минчев целият текст на френската творба е използван за създаването на „Момина китка или книга за секиго. Побългарил Кръсто Ст. Пишурка“ (Виена, 1872). Преводачът посочва оригиналното заглавие, но не и автора. Пак Ст. Минчев посочва, че „Две сестри Добра и Грозданка. Приказка I“ (Русчук, 1869, II изд. 1870), „Азаил и неблагодарний селянин. С прибавление на една песен Грозданка. Приказка II“ (Русчук, 1869, II изд. 1870) и „Рада клюкарка или хлевоуста жена. С една песен народна в края“ (Русчук, 1873, II изд. 1885) на Илия Блъсков са създадени по гръцки превод на произведението на Льопренс дьо Бомон.

И така няколко възрожденски книжовници се обръщат към една творба. При това българските преводи явно са популярни, излизат по няколко пъти, а към изданията на С. Радулов и особено на Кр. Пишурка има списъци от извънредно много спомоществатели. Обяснението вероятно трябва да се потърси в сладкостта, непретенциозно и безкритично разказаните истории на Льопренс дьо Бомон. Безспорно те са достъпни за възрожденския читател, съответствуват на интересите му, предходната книжнина и фолклорът съдържат необходимия код за възприсмането им. Но набиващата се в очи простота поне в едно отношение се оказва привидна. Льопренс дьо Бомон свободно черпи от богатствата на предходната словесност, преразказва и преработва творби и сюжети от древността, фолклора и „високата“ литература, въз основа на тяхната повествователна техника умело създава нови, свои произведения. А това предизвиква интереса на българския изследвач по две причини — от една страна, разкрива един от механизмите за неусетно приобщаване на възрожденеца към европейската култура, от друга — илюстрира развитието

<sup>1</sup> Г. Боршуков. История на българската журналистика. С., 1976, с. 70.

<sup>2</sup> Н. Генчев. Франция в Българското духовно възраждане. С., 1979, с. 335.

<sup>3</sup> Цариградски вестник, г. В, ч. 62—89, 24 ноември 1851—28 юни 1852.

<sup>4</sup> Ст. Минчев. Из историята на българския роман. Опит за литературно-исторически наблюдения върху развитието на романа през XIX в. до Освободителната война. С., 1908, с. 20.

<sup>5</sup> Мари Льопренс дьо Бомон (1711—1780) е родена в Руан, живее във Франция, Савоя и Англия. Значителна част от книжовните ѝ трудове, около 70 тома, са съставени в Англия. Те са разнообразни по жанр и тематика: нравоучителни педагогически разкази, анекдоти, диалози, няколко източни новели, приказки, но също и учебни помагала по география, история, свещена история и пр., писма, мемоари, критика. На най-голяма популярност се радва „Magasin des enfants“, многократно допълвана и преименувана творба, възприемана като образец в жанра си и превеждана в цяла Европа. Вж. Dictionnaire de lettres françaises. XVIII. s. V. P. Paris, MCMLX; A. I. Cioranescu. Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle. Paris, 1969.

<sup>6</sup> А. Л. Теодоров-Балан. Български книгопис за 100 години. 1806—1905. С., 1909; М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Аналитичен респертоар. Т. I. С., 1957, с. 63. Цв. Унджишева в очерка си за Гранитски (Вж. Речник на българската литература. Т. I. С., 1969) и Ил. Конев (Вж. Ил. Конев. Илия Блъсков. С., 1969, с. 42) не приемат това предположение.

на повествователната техника, на представата за белетристика — при творбите на Лъопренс дьо Бомон у нас за първи път се забелязват някои похвати и белетристични особености, други се модифицират и усъвършенствуват. Интересът към произведенията на френската писателка се оказва добра школа както за книжковниците, така и за читателите. Всичко това определи и гледната точка, от която се тръгва към въвеждането на Лъопренс дьо Бомон тук. И тъй като става дума за повествователна техника и за търсене на общи мотиви, то известен преразказ на творбите се оказва неизбежен. Още повече, че въпросът за произхода на някои произведения не е изяснен и представянето на сюжетите им би могло да помогне за разрешаването му.

Всички наши преводачи се отнасят с известна свобода към творбата на френската писателка, доколкото може да се предполага, че източниците им следват точно оригинала. Произведението на Лъопренс дьо Бомон е изградено като поредица от разговори между учителка и нейните възпитаници. Навсякъде у нас личите имена са побългарени в някаква степен, а Пишурка дори в началото пояснява „Сцената се върши в Ломското девическо училище, дето сички тези госпожици ся събират подир обед.“ На няколко места се правят опити да се свържат с България разказваните истории. Но все пак едва ли може да се говори за побългаряване в пълния смисъл на думата, ако това в случая въобще е възможно. И рамкиращата история, и вставните разкази са доста освободени от местен колорит, от една страна, а, от друга, фолклорните им особености се различават от нашата народна традиция. При Пишурка все пак на няколко пъти вставните разкази са свързани с България — историите на госпожа Ангелина от Видин и на Шарен Тодор от Берковица. И в двата случая явно става дума за разкази, представени в оригинала като достоверни, в първата дори Ангелина е позната на ученичката, която разказва. Във втората един необикновен подарък — „китка цвете от диаманти“, разкрива несполуката при побългаряването. Впрочем същите скъпоценни камъни се намесени и във видинската история.

Но като цяло текстовете и на Гранитски, и на Пишурка не могат да се свържат с България, като че ли не и с Франция — на предно място излиза Англия, особено при Гранитски, който не достига до географски уроци за Франция. Изданието на оригинала, което посочва Ст. Минчев, е отпечатано в Лондон през 1876, където авторката е живяла и работила, но първото издание фактически е направено в Лион през 1758<sup>7</sup>.

Гранитски пропуска въвеждащите първи и втори разговор и започва от „Разговор трети. Ден първи“ според означенията при Пишурка. Текстът на Гранитски обхваща едва седем разговора (т. е. до девета), докато при Пишурка те са двадесет и девет. Друго характерно различие се открива в персонажите на обединяващата сюжетна линия — при Гранитски има учител и ученици — момчета, докато Пишурка (по оригинала) представя учителка и нейните възпитанички — момичета. Известно изменение има и при имената на персонажите от различните вставни произведения — обикновено това са субстантивирани прилагателни, които носят алегоричен смисъл. И при двамата те са преведени, но Пишурка се стреми чрез наставки да ги приближи до битовата българска реч. Освен това Гранитски добавя на няколко места обширни пояснения под черта, които отсъствуват при Пишурка. Но и двамата преводачи явно се придържат към оригинала, тъй като други съществени различия между двете творби не могат да се забележат извън рамките на обичайните в такива случаи езикови различия между два текста, разделени от близо двадесет години, а и от различни преводачески индивидуалности.

Рамкиращите творбата разговори между учител и ученици редовно съдържат вставни истории, които по форма наподобяват обработени фолклорни творби. При Гранитски те са назовани „повести“, а при Пишурка — „приказки“<sup>8</sup>. Успоредно с тях върви и разказът на един от учениците за наученото по свещена история от Библията. Подпомогнати от учителя, учениците коментират чутото, задават въпроси и пр. В отговорите учителът се стреми да допълни техните знания.

Още в началото учителът прави интересно пояснение, разкриващо важна страна от разбиранята на автора, а и на съвременниците му за литературата. Разграничавайки баснята от историята, учителът казва: „Историята е едно приказание истинно, а баснята, ложовно, която се писува или приказува за умствено ръководство на юношите. . . оний, кой говори лажд вонстина иска да измаме, а тия предизвестуват, че ще приказуват басни; и така не искат да обманат.“ В текста над всяка вставна творба винаги стои загла-

<sup>7</sup> A. Ciogănescu, op. cit.

<sup>8</sup> Навсякъде, където съдържанието на двата текста съвпада, тук се цитира по-ранния — на Гранитски, а в скоби при имената се дават вариантите на Пишурка.

вие „повест“ („приказка“), а в разговора учителя ги определя като „повест“ или „басня“. При вглеждане то в конкретните произведения се оказва, че разграничението се свързва по-скоро с наличието на фантастични, сирекстествени елементи — басня, или отсъствието им — история (повест).

Вставните повести са с ясно изразени морални внушения. Проблематиката им е постоянна и е свързана с възпитанието на идеалната личност, с примери от нейното житейско поведение и съдба. В първата „басня“ веднага след началото се достига до идеята, която се защитава с цялата творба. „Бе някога цар някой толко добродетелен, щото поданиците му го наименоваха Добрий.“ На лов той се съмлява над едно зайче и през нощта му се явява „орисница, наричаема Бяла“ (Кандида), която от благодарност е готова да изпълни негово желание. Царят поисква тя да покровителствува сина му Любим (Любко). Орисницата е съгласна и пита какъв да бъде сина му — „най-красний, или най-богатий, или най-силний княз на света“. Но царят желяе синът му да е „най-добър“. „Правда имаш, отговори Бяла, но не зависи от моего владение да го направим совершенно добър и добродетелен, трябва от самото себе да си труди да стане таков, сир. добър.“ Това е и внушаваната идея — добротата е съзнателно и активно човешко поведение, борба за преодоляване на собствените недостатъци.

И така Бяла обещава на царя да се погрижи за сина му, „да му подава добри совети, да го обличава за погрешките му и да го накажем, ако не би се поправил“. За тая цел тя му подарява пръстен, който ще го убюжда, когато грешни. Царят скоро умира и вниманието се насочва към Любим. Той започва да върши прегрешения, гадраници по тежест. Пръстенът го предупреждава, но младежът го захвърля. Среща овчарската дъщеря Зелина (Зефера), „равно красна и разумна“, която не одобрява делата му. Любим я заведе насила в двореца и иска да я принуди да му стане жена, но девойката изчезва. За бягството ѝ набеждават добрия и строг съветник Солиман (Петко). На съв Любим вижда Бяла, която го наказва да приеме образа на тези животни, на които прилича поведението му — още един фантастичен елемент с алегоричен смисъл. „Главата му стана левска, с рога бикови, взете му волчи и с зміяна опашка...“ След известни परिшети Любим разбира грешките си и с помощта на верния Солиман си възвръща човешкия облик, спечелва чувствата на Зелина, възкачва се на престола.

Докато първата повест е определена като „басня“, то втората, която е по-кратка и стоп по-близо до днешните представи за този жанр, е характеризирана като „история“. В нея един цар, подслушал случайно разговор между селяни, им доказва, че и те не са чужди на любовитството, за което укоряват Адам и Ева. Елиштиният аргумент за определянето на повестта като „история“ е отсъствието на фантастика.

Повече внимание заслужава следващата „басня“, която по жанр е близка с първата повест, и тук има смисла и фантастика, подчинени на ясна морална идея, и тук името на героинята изразява понятие и е преведено — Добра (Хубавка). Най-малката дъщеря на разорен търговец, за да спаси живота на баща си, се жертвува и заминава в палата на един страшен Звяр, където според всички я очаква смърт. Но Звярът се влюбва в нея и дори с риск за живота си я пуска да навести баща си. Убедена в чувствата и добротата му, девойката се омъжва за него и тогава той се превръща в „княз красен“, какъвто е бил, преди да бъде омъгосан от зла орисница.

В вторбата се съдържа широко разпространеният мотив за красавицата и звяра, познат и в по-ново време, включително и от творчеството на Жан Кокто. За първи път мотивът се среща в произведение на мадам Вилъво, откъдето го взема Лъопренс дьо Бомон, която го прави популярен; малко по-късно към него се насочва и Мармонтел („Земир и Азор“). Лъопренс дьо Бомон включва „Красавицата и Звяра“ и в други свои книги, някои дори ѝ приписват авторството на приказката, а мнозина смятат, че преди всичко на тази творба се дължи популарността ѝ<sup>9</sup>.

Следващата „басня“ е особено близка до първата, тук по същество се разглежда същият проблем — как човек може да стане добър, достига се до същия отговор. Въпросът безспорно има педагогическа страна — как трябва да се възпитават децата — но той е и по-общ, философски и се родее с големия проблем, възнувал мислителите от епохата на Просвещението: какъв е човекът по рождение. Мислителите на XVIII в., следвайки антични традиции, а в известна степен и християнската доктрина, достигат до два полярни отговора. Един твърдят, че при раждането си човешкото съзнание е табула раза, по която животът и възпитанието изписват характера на човека; опирайки се на Аристотел („За душата“), Дж. Лок в „Опит върху човешкия разум“ развива тази идея. Хобс в „Левнатан“, а след него и други смятат, че по рождение човек е лош и трябва със силата на принудата да бъдат потискани неговите естествени наклонности.

<sup>9</sup> Вж. Dictionnaire de lettres françaises. XVIII s. . .



В разглежданата тук повест въпросът е поставен с пределна яснота в една експериментална ситуация. Царица ражда двама сина, орисницата предрича на големия „всякий вид злощастия“, докато стане на 25 години. И той бива наречен Злощастний (Злочестко). За да предпази поне втория си син от подобна съдба, царицата избира за него „да е благошастен всегда на всяко ново предприятие, понеже то е средство да стане совершен“. Орисницата ограничава това до петнадесетата му година и така малкият син получава името Благошастний (Сретко).

Още тук е подсказан финалът на повестта и все пак нека чуем коментара на орисницата. „Злошастия, що претерял, поправиха неговите пороци; но Благошастний, кой ся роди сос добри наклонения, разврати ся всеконачно от ласкателство.“ Като че ли не е предпочетен никой от двата възможни отговора. Нещо повече — и двата са верни, защото единият царски син се е родил добър, а другият — с лоши наклонности. Т. е. те и двамата не са напълно табула раза, въпреки че именно съдбите им изграждат техните характери. В коментара си учителят обобщава: „Ми вси ся раждаме в света със пороци.“

От гледнище на българската книжнина важното е, че се достига до подобна проблематика, че българските преводи са в опосредствена генетическа връзка с философските идеи на просветителите. И още нещо. Тук става дума не само за човека въобще, а и за владетеля. В историята на Доброшастний и Злощастний, както и в някои други повести, Лъопренс дьо Бомон поставя въпроса за възпитанието на владетеля и го решава с по-други повествователни средства, но в същия дух, както и Фенелон, който пише в преведена у нас още през 1844 г. от П. Пиперов „Фенелон“: „... князе, кои са всегда били шастливи, отнюд не са достойни да бъдат князе, сладострастие ги подвежда и гордост ги опива...“

От гледна точка на развитието на преводната книжнина интересен е и един друг момент. Организирането на творбата с цел да се докаже едно общо твърдение, като с оглед на него се подбират събития от определен тип. Не е необходима особено задълбочена литературна подготовка, за да се забележи целенасочено експерименталното построяване на сюжета. То става още по-очевидно чрез дублирането му, чрез провеждането му успоредно при двама взаимосвързани герои — един важен сам по себе си похват в развитието на сюжетостроенето.

Подборът на това, което се случва на героите, е не само целенасочен, но и обхваща различни страни на човешкия живот, като за целта са използвани приказни и литературни мотиви. Докато Благошастний расте удивително добре, то на Злощастний се случват различни беди, като след повечето епизоди се подчертава с какво качество те го обогатяват. „Кормилищата“ на Злощастний се разболява и той е даден на бедна многодетна селянка, която решава да се освободи от него, след като е получила възнаграждението си, и го остава в гората. Детето е намерено от лъвица, която го „надои“, и така то става силно. По-късно възможно случайно попада на него и го завежда в двореца „за солдужие на Благошастнаго“. Изоставеното дете, отгледано от див звяр, е един много разпространен приказен мотив, среща се в литературата от съдбата на троянския Парис до „Многострадална Геновева“. Животът пък на неразпознатия син в родния му дом напомня за „Житие светаго Алексия, человека божия“ (български превод на К. Огнянович от 1833 г.) и др.

Докато Благошастний не научава нищо от учителите си, защото те се боят да не го разплачат, то Злощастний бързо напредва в науките. Но по настояване на брат си той е изпъден и става овчар. Тук отново го чакат прекеждия — „сожителницата“ на господаря му го кара да открадне овца, а когато той отказва, бива наклеветен от нея: „видях тая сутрин, че ядеше от верха на млекото“. Последват наказания, после нова клевета. И отново вариант на познат мотив — несправедливо наклеветеният младеж напомня за рамкиратата история на „Синтипа“<sup>10</sup>.

Следващият епизод от живота на Злощастний е свързан с армията. Там той попада на зъл войвода, но скоро сам става войвода, а след това и военачалник. Изглежда, че идва краят на бедите му, но невлюбен в дъщерята на царя, той отказва да воюва срещу Благошастний, който иска да се ожени за нея, защото не може да тръгне с оръжие в ръка срещу своята родина — също един познат на възрожденската ни книжнина мотив — за Темистокъл<sup>11</sup>. (С малко повече дързост тук може да се потърси и далечна аналогия със „Сид“ на Расин.) Злощастний дори отказва ръката на царската дъщеря Рада (Милка), бяга, пленен е

<sup>10</sup> Творбата е преведена за първи път на български от Софроний. За нея и за споменатия мотив вж. Н. Аретов. Първоначални наблюдения върху проникването на „1001 нощ“ в България през Възраждането. — Литературна мисъл, 1984, кн. 3.

<sup>11</sup> За първи път във възрожденската ни книжнина мотивът се среща в „Сила любве ко отечество“ от „Календар за лето 1843“ на К. Огнянович, а по-късно в „Древна египетска история“ (1858) от Ю. Р. Ламе-Флори (прев. Н. Грънчаров), а и другаде.

от брат си. Но срокът на злощастията му изтича, войниците му го освобождават и всеки получава заслуженото — единият смърт, а другият — ръката на красавицата.

След историята на Злощастният разговорът се насочва към изправянето на човешките пороци и достига до живота на Сократ, който бил лош като младеж, но се поправил. Учителят дава и „библиография“ за него — „кой желае да си научи за житието того философа, нека прочете списанията Платонови и Ксенофонови и жития философов Диогена Лаертинского. Един англичанин писал житие Сократово, после ся превело на французски и ся напечатало в Париже, в л. 1561.“ Това пояснение разкрива отношението на българския преводач към оригиналния текст — не са премахнати посочвания на автори, свързани с непревечдани у нас произведения, следователно адаптирането съобразно знанията на читателите се избягва. И още нещо — Ксенофоновите „списания“, а дори и „житията“ на Диоген Лаерций все пак в някаква степен са познати у нас<sup>12</sup> и новото им споменаване потвърждава, че интересът към тях не е случаен, че те са необходими с нещо на българската култура от това време.

Името на древногръцкия философ се свързва с множество анекдоти, един от тях е вмъкнат и в „Училище за децата“ в разговора, който се насочва към Августин Блажени и препоръката му да се пие вино само когато се налага, и пр. Учителят насочва беседа към познавателни моменти, стреми се да изгълкува библейски събития исторически с помощта на картини, пояснява, че повествованието в Библията е по-особено, тъй като е възникнало в предписмена епоха, а „слините я размесили с басни“. Въобще „Училище за децата“ продължава познатия и по-рано у нас стремеж да се демитологизира, да се „историзира“ не само Библията, но и античната митология. Това проличава и в легендата за Тезей и Лабиринта, намерила място в последния разговор от превода на Гранитски. Тук като че ли и различията между двата български варианта са по-големи. Пишурка прескача споменаването на брака между Тезей и Федра (който е особено актуален за френските читатели поради това, че те познават трагедията на Расин „Федра“, писана по мотиви от „Иполиг“ на Еврипид). При Пишурка се акцентува върху поведението на девойката, което би било несъответно при Гранитски, тъй като при него учениците са момчета.

Следващата „повест“ в по-опростен вид отново съдържа обикнатия от Льопренс дьо Бомон модел с два противоположни герои. Княз Ярослав (Драган) — името отново характеризира героя, който не може да се свърже с Русия — е развратен от ласкателства. По време на лов той попада в чужд дворец и вижда красивата Истинослава, в която се влюбва заедно с цар „Династ (мучигел)“. Двамата кандидат ати за ръката ѝ трябва да се състезават във вярност три години. Те попадат в друг дворец и срещат друга царица, облечена в богато украсени дрехи. Тя им показва изображения на свои любовници — Александър, Иулий Кесар и пр. Верният Правител пояснява, че това е Лжеслава, която „не е красна като Истинослава, но със бяло и червило крие грозотата си“ и погубва своите кандидати. (Противопоставянето на двете хубавиши напомня за „Митос Продиков“ и някои други, свързани с него творби.)

За да спечели Истинослава, Ярослав трябва да изпълни препоръката на своя съветник: „воевай против невежеството и злобата, воевай противу твоите страсти и тогава, като станеш велик и победоносец, ще задмнеш и Кесара, и Александра, и всички юнаци, на които Лжеслава ти показва изображенията“. Така и става — Ярослав спечелва Истинослава, а Династ се жени за Лжеслава, за да открие нейната грозота

\*\*\*

Близостта между „Нравоучение за децата“ (1853) на С. Радулов и „Magasin des enfants“ е доста условна, едва ли между двете произведения съществува пряка връзка въпреки подобие то на заглавията и най-общата постройка. В творбата, преведена от Радулов, отново мъдър човек поучава децата. Той не е учител и в неговите думи няма стремеж да се обхване проблематиката на различни учебни дисциплини, както в произведението на Льопренс дьо Бомон, където пряко се говори за география, астрономия, физика, свещена и гражданска история. В замяна на това при него опитът да се систематизира поучението е по-последователен може би поради по-ограничената проблематика. Изложението е разделено на три разговора според техния предмет: „За длъжностите, които имаме към себе си“, „За длъжностите к ближнелу“, „За длъжностите к обществото“. При френската авторка немалка част от вставните истории се разказват

<sup>12</sup> „Митос Продиков“ от книгата на Г. Кръстевич „Мудрост доброго „Рихарда“ (1837) е превод от „Спомени за Сократ“ (кн. 2, гл. 1) на Ксенофонт. Откъси от „Животът на философите“ на Диоген Лаерций се откриват в „Рибния буквар“ (1824) на П. Берон и в „Славенобългарское детоводство“ (ч. II, 1835) на Н. Бозвели и Ем. Васкидович.

от ученичките (по книги, които учителката им е дала, или научени от другаде), докато при Радулов децата участвуват много по-пасивно.

Великолепно свидетелство за това, какво е интересовало читателите, макар и от малко по-ново време, е ръкописният надпис върху титулната страница на екземпляра, съхраняван в Народната библиотека „Кирил и Методий“ в София: „Приказката за момчето и котката е на 33 стр. Приказката за Петър Осата е на 80 стр. Г. К. . . 15 май 1882“ (името не може да се разчете). Няколкото кратки повествователни творби, заемащи относително малка част от обема на книгата, са привличали съвременниците повече от въпросите за „длъжностите“. Наистина повечето истории тук са доста кратки, сухи и дидактични, но някои заслужават известно внимание.

Първата представява злощастие на едно семейство, в което бащата умира от настинка. Не много по-различна е и историята за „момчето и котката“, въпреки че тя е вариант на един древен приказен мотив — пътешественикът, попаднал в страна, в която липсва нещо най-обикновено. Този мотив се среща в „1001 нощ“ („Абу Кир и Абу Сир“), както и в европейския фолклор, където обикновено е свързан с кокошка<sup>13</sup>, откъдето пък преминава във „Вапсаните яйца“ на Кр. Шмид, повестта е преведена на български от Д. Т. Душанов през 1872 г. В „Нравоучение за децата“ пестеливото сираче Димитър Степанов дава котето си на търговци, които попадат в град с много мишки и тук цветата на непознатото животно е много висока — така сирачето неочаквано забогатява. След това е поместена известната басня за спора между частите на тялото, както и някои други подобни творби.

В „Нравоучение за децата“ малко неочаквано е вмъкнат разказ за Ингел, попаднал в Америка и спасен по чудо от Ярико, която по-късно той взима за жена, но след това продава, а когато тя казва, че е „непразна“, той ѝ повдига цената. Тази история, явно преразказ на нещо по-голямо, има допирни точки с няколко известни литературни творби, познати у нас по това време или малко по-късно. Любовта между европеец и американка напомня за Шатобриан<sup>14</sup>, темата за робството подсказва за „Чичева Томова колиба“ на Х. Бичър-Стоу (началото на романа е преведено у нас от Д. Мутев през 1858 г.), известни допирни точки могат да се потърсят и с „Робинзон“ на Дефо.

Въпреки различията все пак могат да се забележат и някои частични съвпадения между творбата на Лъопренс дьо Бомон и „Нравоучение за децата“. Те са не само в библейските истории, където лесно могат да бъдат обяснени като съвпадения, но и в анекдота за човека и лъва. Това също е известен сюжет — човек извадил трън от лапата на лъва и благодарното животно не го разкъсало, когато по-късно човекът бил осъден публично да бъде хвърлен на лъва. При Радулов, където по правило повествованията са по-кратки, историята за лъва е по-разгърната, а човекът е назван — Андроклей. От това може би следва, че произведението, което С. Радулов превежда, не е вариант или преработка на творбата на Лъопренс дьо Бомон, а само се опира на същите или сходни източници<sup>15</sup>.

Но може би най-интересното в книгата на С. Радулов е една творба, позната още от „Рибния бухар“ (1824), където носи заглавие „Никой не постига божията промисъл“. Както е известно, П. Берон я взема от „Еклогарийон грекикон“ на Димитриос Дърварис<sup>16</sup>. Както и при останалите произведения на Дърварис въпросът за техните източници не е разгледан, поне в достъпната ми литература. Интересно е, че преразказан, същият сюжет се превръща в една от главите на философската новела на Волтер „Задиг или за съдбата“ — става дума за гл. XX „Отшелникът“<sup>17</sup>. При това „Задиг“ под заглавие „Ористищата“ е печатан като подлистник във в. „Шутош“ през 1873 г., но е прекъснат преди гл. XX. Без да посочва автор и преводач, „Шутош“ първи и единствен за доосвободенския период представя на българските читатели философска новела от Волтер.

В преводите на П. Берон и С. Радулов през гръцки и вероятно през руски у нас прониква по-старо произведение<sup>18</sup>, което Волтер използва като източник за една от представителните си творби, която пък

<sup>13</sup> Вж. М. Герхард. Искусство повествования. Литературное исследование „1001 нощ“. М., 1984, с. 243.

<sup>14</sup> В „Сборник от разни съчинения“ (1860) на Д. Войников са включени няколко откъса от Шатобриан, „Последният абенсераж“ е преведена от А. Пискулиев през 1869, а „Атала“ — от Ат. Шопов във „Век“ през 1875 — 1876.

<sup>15</sup> По-разгърнатата историята е описана в „Атически нощи“ на Авъл Гелий (П в.), която я взема от „Египетски разкази“ на Алион Плистоник (I в.) Вж. Авъл Гелий. Атически нощи. С., 1985.

<sup>16</sup> Сравнение между двата текста вж. у: А. Фр. Алексиева. П. Берон и Н. Бозвели — преподавачи на разкази от гръцки. — В сб. Майстори на превода. С., 1984.

<sup>17</sup> Сравнението и цитатите са по превода на Б. Атанасов в: Волтер. Философски новели. С., 1983.

<sup>18</sup> За неговия мотив „Ангела и отшелника“ вж. Motif-index of folk literature, by St. Thompson. Bloomington. 1932. J. 225. O. 1.

по трети път също прониква у нас, при това е първа за своя прочут жанр и автор на български език. Явно, че тази ситуация заслужава внимание, въпреки че в преведените от Берон и Радулов произведения едва ли може да се търси пряка връзка с творчеството на Волтер.

Текстовете на П. Берон и С. Радулов съвпадат в голяма степен, забелязват се преди всичко лексически и синтактични различия, освен това в „Рибния буквар“ (по-точно визточника му) са направени някои несъществени съкращения. Като цяло у нас историята е представена като сън. Сюжетът съвпада с Волтерория, но се забелязват известни различия в характеризирането на героите, в тълкуването на събитията, липсват множество детайли, както и „персийският“ колорит — все неща, които големият писател е добили към древния мотив.

Сюжетът е следният: Неименован разказвач (Задиг) среща човек, който се наема да му покаже пътя. Първата вечер те попадат в дома на „едного човека, който ни причака любезно и видеше ся да е той най-добрият от човешките“. На сутринта „водителът“ открива от него „една хубава чаша“, като по-късно обяснява, че тя е била „напоена с отрова“. Тук различията с Волтер са най-големи. Не само защото срещу безличното „хубава чаша“ („златна“ при П. Берон) там стои „златен, обсипан със скъпоценни камъни съд“ но преди всичко защото домакинята е „щедър човек, макар и малко горд“. Той не трябва да бъде спасяван от отрова, а да бъде излекуван от суетността.

Различията в следващия епизод са незначителни. Двата пътника попадат на злобавен домакин, на когото остават или подаряват не за да го отровят, а за да „се научи да бъде по-гостоприемни“, откриваният предмет. При условие че чашата е отровна, тук логиката се нарушава. Във варианта на П. Берон подобно обяснение липсва. Несъответствието при Радулов е единственият факт, който противоречи на предположението, че българският вариант е по-стар от Волтерория; тук като че ли първичен е логичният вариант от „Задиг“, в който по-късно, при промени, е допуснато несъответствието с отрова да се „лекува“ липсата на гостоприемство. Впрочем най-вероятно е простичкото обяснение, че Радулов не е разчет добре своя източник, който е типологически по-елементарен и по-ранен от Волтерория и няма пряка връзка с него.

Почти пълно е съвпадението при третия домакин, който приема добре странниците, а водачът му запалва къщата. Но тук са отпаднали множество „второстепенни“ нюанси, интересни разговори. Срещу Волтеровото „домовладиката беше философ, който се бе оттеглил от света и водеше спокоен, мъдър и добродетелен живот и при това никога не скучаше“, стои лаконичното „добър и благ човек“, което явно е и по-суховато. И в двата варианта къщата е подпалена, понеже под нея има голямо съкровище.

По-несъществени, макар и формално доста значителни, са изменението при последното гостуване на двамата пътника, след което вместо благодарност водителят хвърля в реката единственото дете на домакиня — Волтер малко е смекчил жестокостта, при него жертвата е племенника на „милостива и добродетелна вдовица“. Мотивите за това убийство в двата случая са сходни, но в „Задиг“ те са много по-разгърнати.

Същността на творбата и в двата варианта се носи от скрития смисъл на странните постъпки на водача, който се оказва „ангел“, „пратеник небесен“. В българските варианти свръхестествената му природа не е напълно изяснена. П. Берон пише: „Но тойзи час го угря една светлина и другарят му стана като слыше. . .“ При Радулов водителят само изведнъж „се облече в образ и великолепие чрезмерно“. В „Нравоучение за децата“ обобщението е твърде кратко и едностранно. Водителят само пояснява конкретната полза от постъпките си, като по-обобщеното, философското му заключение се изчерпва с изречението: „Почитай бога и предавай ся нему, а не искай да издириш пътищата на промисъла му.“ При Волтер не само конкретните деяния на ангела Йезрад са неколкократно обяснявани, но и накрая е включено едно по-общо разяснение за диалектиката на доброто и злото, за множествеността на световите, за детерминиралостта на човешките съдби и пр. Разбира се, както е известно на всеки читател на „Задиг“, а и въобще на Волтеровите философски новели, всичко това е напълно чуждо, дори противоположно по дух на тежката спекулативна философия от немски тип, като не притежава и нейната дълбочина. Така че, теоретически погледнато, то едва ли би било прекалено трудно смислаемо за възрожденските ни читатели ако не от времето на П. Берон, то поне от времето на С. Радулов. Ако се приеме, че в случая епизодът носи в себе си достойнствата на цялото произведение, то сравнението между българските преводи и главата от „Задиг“ показва степен на близост, при която всички по-основни елементи съвпадат, отсъствуват само някои детайли, блестящият индивидуален стил и цялостната идея на големия творец. Все пак за развитието на литературата това може би е само една крачка, но не всекиму е дадено да я направи. . .

„Момина китка“ (1870) на Кр. Пишурка значително надхвърля по обем превода на Гранитски, освен съвпадащите първи разговори тя продължава нататък и включва още няколко други интересни повествователни произведения. Към творбата Пишурка е прибавил предговор, в който разкрива своето отношение към нея и мотивите на избора си, опитва се да намери мястото ѝ в литературния живот в Европа: „Излизно е да приказваме тука с какво предпазване откъснах ний тази китка от разнообразния венец на *западната романтика*. . . „Момина китка“. . . е от поучливите романи“ (курс. мой — Н. А.). Въпреки неточно използваните характеризиращи термини (вероятно под „романтика“ трябва да се разбира „романистика“, т. е. белетристика) ясно е, че преводачът има съзнание, че представя на читателите поучителна творба, която не е единственият тип литература в Европа.

Първата творба, която се среща при Пишурка след общите му текстове с Гранитски, е „Цар Милчо“. Тук са обединени два сходни сюжета. И двамата са влюбени, но по пътя към брачното им щастие стесняват всяка възможна преграда. Докато при бащата тя е изцяло възлюбена и напомня за джинувете от „1001 нощ“, то при Милчо е допълнена с елементарен социален смисъл, опредметен в големия му нос и отношението на царедворците към него. Така в рамките на цялата приказка може да се забележи развитие по посока на създаване на възлюбеното с алегоричното.

В следващи, единадесети разговор са включени две истории за благодарни животни — един характерен приказен мотив<sup>19</sup>. Ангелина от Видин прибира куче и след време то открива крадец, който се опитва да открадне диамантите ѝ. Втората история е за човека и лъва, включена в „Нравоучение за децата“ на С. Радулов.

По-разгърната е приказката от дванадесетия разговор. Тя оставя впечатлението, че е откъс от по-голяма цялост. В началото са представени две сестри — добрата Зора и злата Драгана, но сюжетът следва съдбата само на едната. Многобройните перипетии на героиня и тук съдържат познати сюжетни мотиви.

Широкоизвестна е приказката за трите желания<sup>20</sup>, изразходвани неразумно: жената поискала суджук, мъжът в яда си пожелал да ѝ се закачи за носа и накрая двамата се принуждават да изразходват последното желание, за да се освободят от досадния колбас. Сходна е идеята и в по-разгърнатата приказка „Рибарят и пътникът“ от петнадесетия разговор на „Момина китка“. При щастливия рибар пристига царедворец Азаел, който не се смята за щастлив. На сън му се е явил ангел, който го е посъветвал да тръгне на път. Рибарят пожелала да види града и също разбърка, че е нещастен. И той е предупреден от ангела, но неблагодарно се възползва от предоставеното му право на три желания. Колибата му е превърната в дворец, реката пред нея — в море, а лодката му — в кораб, натоварен със злато и диаманти. Но буря потапя натоварения кораб и рибарят загива; по-благодарният Азаел заживява на село.

Към този сюжет се обръща Ил. Блъсков в „Азаил и неблагоприятният селянин“ (1869). Той ползува гръцки превод на творбата, като я разширява с много подробности, въвежда и нов герой — жената на рибаря. Но по българянство остава външно и не много убедително<sup>21</sup>.

Между двете приказки за неразумно изразходваните желания в четиринадесетия разговор учениците разглеждат „медорез“ и една от тях разказва „баснята“ за изобразените на гравюрата Филмон и Боса (т. е. Бафкида). Те посрещнали любезно Юпитер и Меркур. В знак на благодарност боговете ги правят свои жреци, а после ги превръщат и в дървета, докато негостолубивото им село бива потопено в езеро. „Баснята“ доста точно следва сюжета, пресъздаден от Овидий в „Метаморфози“ (кн. VIII). От друга гледна точка към същия сюжет се обръща Гьоте във финала на Фауст, а и много други писатели и особено художници.

Приказката от седемнадесетия разговор отново е свързана с господарско дете и орясници. Те преричат две хубави неща на Грозданка, но царицата им е ядосана, защото не са се сгили да орисат добро сърце. Тя се опитва да смекчи опасността, като омаягосва момичето да бъде няма до двадесетата си година. Въпреки това Грозданка намира начини да разгласява чужди тайни. Никой не я обича, когато настъпва времето да проговори, орясницата ѝ показва нещастията, причинени от недискретността на девойката, съветва я да мълчи още десет години. Но Грозданка няма сили за това, тя се премества в друг град, оженва

<sup>19</sup> Вж. Н. Андреев. Указател сказочних сюжетов по системе Аарне. Ленинград, 1929, № 554 и др.

<sup>20</sup> Вж. Motif-index . . . by St. Thompson. 2075. Там и множество отправки към сходни сюжети.

<sup>21</sup> Вж. А. Ф. Алексиева. Ил. Блъсков — поборник на гръцкия. — Език и литература, 1980, кн. 5.

се, но на един „маскарад“ неволно става причина мъжът ѝ да бъде убит; отчаяна и нещастна, девойката слага край на живота си.

Ил. Блъсков използва и този сюжет, познат му отново от гръцки превод, за побългарената си творба „Рада клюкарка или хлевоуста жена“ (1873). Промените тук са много по значителни, внесени са български битови особености, народни вярвания и пр.<sup>22</sup>

По време на деветнадесетия разговор една от ученичките разказва приказка, която е прочела. Тя започва с нещастната любов на принц Роланд към принцеса Анжелика, която не се трогва от неговите подаръци, от освободените пленници, които той ѝ праща, а се влюбва в един ранен и избягва с него. Роланд полудява. Тук сюжетът прави неочакван обрат. Една вълшебница праща братовчед си Астолф на крилат кон в небесното царство да намери ума на Роланд. Астолф среща трите парки и те го завеждат в къщата, където се палят в шишета умовите на хората. Учуден, Астолф вижда върху едно от тях името на лекомислената красавица Елиса, вижда и своето, изпива шишето и разбира суетата на своя живот. Когато Роланд получава своя ум, той се излекува както от лудостта, така и от любовта.

Историята на рицаря Роланд, васал на Карл Велики (в края на приказката той е споменат с по-малко известния у нас френски вариант на името си — Шарлеман), ляга в основата на много фолклорни и литературни творби — епическата поема „Песен за Роланд“, „Влюбеният Роланд“ на италианеца Матео Бойардо (XV в.) и др. Приказката на Льопренс дьо Бомон е генетически свързана с „Бесния Роланд“ (Ossifondo Bufoso) на Лудовико Ариосто (1475—1533), откъдето е взет и епизодът с Астолф. Достиганият до възрожденския ни читател вариант не само пресъздава само част от прочутата поема, но е и доста опростен както като сюжет, така и като проблематика. По отношение на същия епизод литературните истории говорят за подчертаната ирония на Ариосто, насочена не само към съвременните му ярави, но и към „Ад“ на Данте, дори към историята на библейските Адам и Ева. В огромната си част всичко това се е изгубило още на френска почва и все пак тази „приказка“ от „Моминя китка“ приближава по свой начин българския читател към една прочута творба на световната литература.

Повествованието за Роланд е последвано от „Историята на Маргерита“ — една творба, която за своя XVIII в. сравнително точно се придържа към известните факти от историята на Швеция и Норвегия. По-късно, в двадесет и осмия разговор, отново се откриват два исторически разказа — за Гийом (т. е. Вилхелм или Уилям), Завоевателя на Англия, и епизод от живота на Юлий Цезар, където сюжетната структура отново напомня общите особености на разказите на Льопренс дьо Бомон.

В три разговора, от деветнадесети до двадесет и втори, се разгръща една „малко по-дълга приказка“. Тя е прекъсвана, за да не се отдалечат напълно девойките от учебния материал — свещена история, биология, психология (мисъл, воля, памет). Сюжетът действително е по-разгърнат, богат е на детайли и допълнителни епизоди, свързани с характерните за Льопренс дьо Бомон сюжетни ходове.

Скъперникът цар Тодор има двама сина — Златко и Скъпко. Златко и приятелят му Веселин проявяват загриженост към една баба, тя се отблагодарява с яйце, лешници и мушмули, които се превръщат в диаманти. Царят, царицата и любимият им син Скъпко, алчни за скъпоценни подаръци, също посещават бабата, но получават само развалени плодове. Веселин предупреждава бабата за гнева на царицата, тя обаче е магьосница, не се бои и го награждава със способността да става невидим, когато пожелае, и с кесия, в която парите не се свършват, ако се изразходват за добри дела. Младецът съумява да използва даровете в помощ на приятеля си и за други благородни дела.

В двореца пристигат пратеници на съседния цар Янко. Царят и царицата се украсяват с диамантите, но по време на приема скъпоценностите отново се превръщат в плодове. Обидените пратеници предизвикват война. Златко е пратен начело на войската с надеждата, че ще бъде убит. По пътя той се влюбва в бедната Неда, вълшебницата обещава да им помогне след две години, а засега взима девойката със себе си. Златко побеждава Янко, но великодушно не го заробва. Царят и царицата отново са недоволни. Вълшебницата изпитва прокудения от родината си Златко, като му предлага войска, за да завладее царството, но той отказва (нова поява на мотива за Темистокъл). Задоволена от отговора му, вълшебницата го съветва да опознае народния живот.

След смъртта на царя Златко се възкачва на престола и се оженва за Неда. Младият цар се грижи за народа, всеки ден изслушва бедните. Веднъж, когато пирува с Янко, неканена пристига бабичка, която се държи предизвикателно и предизвиква избухливия Янко. Това отново е вълшебницата и тя подарява на

<sup>22</sup> Вж. А. ф. р. Алексиева. Цит. съч.

Янко златна чаша, която да го предпазва от гнева му. После се обяснява, че чашата не е вълшебна, но докато я напълни, докато изпие на три глътки водата в нея, гневът му ще отслабне.

Златко отново дава пример за мъдро управление — той е решил да направи голям парк около мястото, където за първи път е видял Неда. Но един човек отказва да продаде имота си и Златко не пожелава да му се наложи със сила. Тук може да се търси известна връзка с мотива за Филимон и Бавкида такъв, какъвто го разработва Гюте. На въпроса на Янко, как Златко е станал мъдър, а той — не, вълшебницата отговаря, че когато Златко е бил млад, никой не му е угаждал и не му се е покорявал. Разположени в края, тези думи звучат като обобщение на цялата приказка, като същевременно повтарят поуката от много други вставни разкази на Лъопренс дьо Бомон.

Веднага след края на приказката съдържащият популярен мотив<sup>23</sup> епизод с „вълшебната“ чаша е повторен пародийно в един анекдот. Съветът с мълчание да се потушава гнева също е познат на въоръженската литература, среща се в „Рибния буквар“, във фрагмента „Цяр за гнева“, където е изказан пряко от философа Атинодор. „По-дължката“ приказка за Златко съдържа и един друг познат мотив — великодушното на владетеля към човека, отказал да му продаде имота си, напомня за „Анекдот за царя прусийски“ от „Любословие“ (1846, ч. 19).

В двадесет и третия разговор е вмъкнат „анекдотът“ за „Дворянина и злата жена“. По същество той повтаря в крайно съкратен вид мотива на Шекспировата комедия „Укротяване на опърничавата“. И тук героите веднага след сватбата отвежда жена си в чифлик, а после я връща. Средствата за превъзпитание са сходни, но не повтарят точно Шекспировите, а накрая е вмъкнато обобщение — младоженецът показва, а след това и казва: „Аз послушвам хората тъй както и те мене послушват.“ В различни варианти мотивът за превъзпитанието на свадливата жена е широко разпространен в европейския фолклор<sup>24</sup>. У нас е известен вариантът, при който мъжът възлага работата на чергата и после нея наказва. Но в този вид, в който е при Лъопренс дьо Бомон, творбата напомня най-много „Укротяване на опърничавата“.

В двадесет и четвъртия разговор учителката разказва приказката „Княз Рашко и княгиня Звезда“. И тук отново се срещаме с цар и две вълшебници. Едната от тях — Лукана — иска да се омъжи за царя но той не се съгласява, понеже тя „носеше едно лошо име“, а взима за съпруга възпитаницата на вълшебницата Демяна. Лукана прави сина на царя „най-грозен“, но Демяна успокоява бащата — ако му даде име, Рашко, той все пак ще бъде честит. Отначало Рашко е отбягван от хората, дори е прогонен от двореца. Но той отива в пустинята, отдава се на наука и мъдрост и бива щастлив.

За своя син Стойко, който е „най-голямото говедо на света“, Лукана открадва красивата Звездана и я омъгосва да стане като него. Рашко и Звездана се срещат, но всеки от тях е отблъснат от другия — от грозотата или от глупостта му. Но Демяна ги свързва, Звездана е освободена от магията, те се женят, получават царството и живеят щастливо<sup>25</sup>.

В следващата приказка двете сестри Невенка и Гроздана се учат добре, но майка им почва да ги води по „седенки (дружества)“ и те скоро изоставят науките. Но Гроздана е грозна, не е посрещната така добре, затова и остава вкъщи, от скука разглежда книгите на баща си и в тях попада на един откъс, който я впечатлява дълбоко. Той е цитиран, в него непосредствено автор разсъждава върху това, че хубавите жени са глупави, защото отделят малко време за учение. Гроздана отново се връща към уроците, започва да работи упорито.

Двете сестри се омъжват. Невенка за млад княз, а Гроздана — за по-възрастния му везир. Но князът скоро разлюбва красивата Невенка и дори я праща на село. Гроздана убеждава сестра си да учи, а сама се сближава с княза, който е очарован от ума ѝ. След време на бал Гроздана среща княза с маскираната си сестра, която вече е поумняла. Князът толкова я харесва, че ѝ се заклева във вярност още преди да е видял лицето ѝ, а след като научава истината, остава доволен и всички благодарят на умната Гроздана.

Сюжетът напомня приказката „Вдовицата и двете ѝ дъщери“ (Бяла и Червена от осмия разговор). Но вариантът за Невенка и Гроздана е лишен от фантастика и завършва по-благополучно. Той е използван при написването на „Две сестри Добра и Гроздана“ (1869). Ил. Блъсков е разполагал и тук с гръцкия

<sup>23</sup> Вж. Motif-index . . . by St. Thompson J. 571. 2. Съпадението с описаните от Томсън мотиви е частично.

<sup>24</sup> Вж. Motif-index . . . by St. Thompson, W. 113; Н. Андреев. Цит. съч., № 900—904.

<sup>25</sup> Мотивът за сполучлив брак между грозен, но умен принц и омъгосана да бъде глупава красавица напомня за приказката на Ш. Перо „Гърбушко с перчемчето“ (според превода на М. Милушева). Но сестрите различни подсказват, че става дума по-скоро за общ източник, отколкото за пряко въздействие на Ш. Перо върху Лъопренс дьо Бомон.

превод на творбата на Лъопренс дьо Бомон, като за разлика от другите му две побългарени творби сега неговият вариант не се отличава съществено от този на Пишурка, включително и по обем.

В „Момина китка“ следват анекдотът „Големецът и фалшивите пари“ и разказ на учителката за нейно преживяване. И в двата случая става дума за „пълтеници“, т. е. призраци, и по-точно за неоснователната вяра в съществуването им.

В последния разговор е разположена приказката „Елиса и Мира на островт на робете“. Това е много интересна утопична творба, която открито защитава демократичните си идеи. Елиса е разглезена и зла господарка, а Мира — нейна предана робиня. По време на пътешествие корабът им попада на един остров — република на робите. Тук властува особен закон — господари и роби сменят за известно време ролите си и ако господарите промърморят срещу участта си, завинаги остават роби. Елиса осъзнава своята жестокост, но Мира не пожелава да я напусне и двете се завръщат в Атина, променят живота си, женят се за спътниците си Зенон и Зенонократ, които са претърпели същите преめждия.

За съжаление не мога да определя източника на тази творба. Известни податки могат да се потърсят в имената — те са по-различни, отколкото в повечето приказки от „Момина китка“, където по правило назовават основното качество на техните носители. И това различие може би подсказва някакъв източник с исторически или псевдоисторически характер. Елиса не е алегорично име, едва ли и Мира (Ирина) в случая е. Зенонократ явно има гръцки произход и означава „владетел на Зенон“. Но кой е Зенон, едва ли може да се идентифицира с двамата древни философи, носещи това име — Зенон от Елея (ок. 490—ок. 430 г. пр. н. е.), автор на прочутите апории, и Зенон от Кития (ок. 333—262 пр. н. е.), основоположник на стоицизма.

\*\*\*

Възрожденската критика, която отделя немалко внимание на преводите, в общи линии подминава появилите се у нас творби на Лъопренс дьо Бомон. На два пъти Л. Каравелов през 1871 г. в „Свобода“ споменава не много ласкаво „Момина китка“ като поредния превод на Кр. Пишурка<sup>26</sup>. Втория път той опонира на бележка на Хр. Г. Данов в „Право“, но и в двата случая признава, че още не е прочел творбата. Също поштно в прочутата си статия „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“ от 1873 г. Н. Бончев отнася „Азаил“ на Ил. Блъсков към „сляпото царство на нашата книжнина“<sup>27</sup>.

Но това, което закономерно не интересува съвременната критика, може да представлява интерес за литературната история. Прежежданите у нас творби на Лъопренс дьо Бомон са обединени от характерно за епохата разбиране за белетристиката, от общи идеи, структура и повествователни възможности. При натрупването на множество творби чрез конструкцията рамкираща история и вставни разкази, които се появява в нова модификация, повторението на отделните елементи става лесно забележимо. Така че от извешта гледна точка произведенията на Лъопренс дьо Бомон могат да се разглеждат като своеобразен „буквар“ по повествователно майсторство, предназначен както за книжовниците, така и за тяхната публика. И в този смисъл не са случайни факти няколко побългарявания на нейни творби и читателският интерес.

Сред характерните за Лъопренс дьо Бомон повествователни елементи, повтарящи се в няколко отделни вставни разказа, най-ярко излъква двойката противоположни по характер и съдба герои, най-често братя или сестри, които тръгват от обща изходна точка — един характерен за повествователната ни книжнина от това време похват, който при френската авторка е използван в почти лабораторна чистота.

Повтарят се и прежеждията, през които преминават героите — несправедливи гонения и наказания, успешни военни действия, навременна помощ от мъдър съветник или оръсница (или прегради, издигнати от недобронамерени магьосници или коварни помагачи), непредвидени последици от поведението спрямо непознати, любовно съперничество, бракове, които се оказват неподходящи за съетните и неуките или възнаграждават добродетелите на благородните и умните. Честото пресъздаване на любовта, наистина доста схематично, също заслужава внимание — точно към средата на века чрез преводите (включително и от Лъопренс дьо Бомон) в българската повествователна книжнина властно нахлува любовната тема. Творби-Лъопренс дьо Бомон) в които тя присъства, образуват доста единен цикъл, но той не е изолиран от другите теми и произведения, напротив — чрез него в повествователната ни литература навлизат ясно изразени социални мотиви, свързани преди всичко с преградите, които разделят влюбените.

<sup>26</sup> Вж. Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. VI. С., 1985, с. 172 и 472.

<sup>27</sup> Цит. по: Българска възрожденска критика. С., 1981, с. 280.



Друг характерен елемент от повествователната техника на Лъопренс дьо Бомон са описиците (по правило добронамерени), които частично предопределят съдбата на персонажите. Заедно с цялата фантастика те са откровена алегория, която носи авторовите идеи. Впрочем също толкова важни и за имената на героите — хора, назоваващи качествата им. Този недвусмислен алегоричност, разгърната при сравнително богати сюжети, говори за отдалечаване от фолклора, за сериозна авторова намеса. Същевременно в рамките на възрожденската ни книжнина преводите от Лъопренс дьо Бомон отбелязват нов и доста специфичен етап от развитието на алегоричното повествование.

Повтарящите се елементи от отделните истанни творби са подчинени на общ сюжетен модел, който се среща в няколко разновидности. В основата му стои развитието на млад човек, съдбата му, като основните варианти са в зависимост от това, дали става дума за момче или девойка. Присъствието или отсъствието на описици при раждането от своя страна също удвоява вариантите. След това идват сходните преждия, в които се проявява характерът на героя, и във финала всеки получава заслуженото, като обикновено има сватби и възкачване на престола.

Въпреки че са увлекателно четиво, истанните разкази на Лъопренс дьо Бомон се характеризират с подчиняване на сюжета от идеята. Събитията и перипетияте съзнателно се подбират така, че чрез експериментално конструирана ситуация да служат за доказване на авторовите идеи. Обикновено те са свързани с въпроса, какъв е човек и как да се постигне нравствено съвършенство, а отговорите показват, че бедите и съзнателните усилия изграждат благородния характер. Както се оказва в това отношение, Лъопренс дьо Бомон стои много близо до един от основните въпроси, възлували просветените умове на XVIII в. Много интересен проблем, който обаче заслужава специално внимание, представлява съпоставянето на белетристичните особености и цялостния повествователен модел на Лъопренс дьо Бомон с по-късната оригинална българска проза.

Преводите на френската авторка предизвикват интерес и от чисто рецепционна гледна точка. Благодарение на тях по един или друг начин, чрез адаптиране, преразказване, разработване на познати мотиви или източници, някои от шедьоврите на европейската литература (Овидий, Ариост, Шекспир, Волтер и пр.) достигат за първи път до българския възрожденски читател. В исторически план значението на това многообразие от форми на общуване с „голямата“ литература е очевидно.

Но проблемът за връзките на българските преводи на Лъопренс дьо Бомон с други литературни творби има и още една, не по-малко важна страна. Става дума за връзките на произведението в български контекст с преводната и оригиналната ни книжнина преди него. При разглеждането на конкретните истанни разкази нееднократно се открива близост с по-рано появили се на български език произведения: познати мотиви, образи, повествователни конструкции и пр. В известен смисъл това все пак са само детайли, но приемствеността се забелязва и по отношение на цялото, на представите за литература. Не само по форма творбата на Лъопренс дьо Бомон принадлежи към школската книжнина, тя действително е можела да послужи като помагало на няколко учебни дисциплини. По традиция още от „Рибния буквар“ в учебниците са помествани различни кратки четива, любопитни и поучителни. В това отношение „Училище за децата“ следва руслото на познатото, но и довежда до възможния предел някои негови тенденции. И най-беглото сравнение показва, че е извървян немалък път: сюжетите са разгърнати, белетристичното (в най-широкия смисъл на думата) повествование е разграничено от историческото и въобще от познавателното, а и от до-стоверното; запазвайки общата си насоченост, идеите са се задълбочили, уплътнили, свързали са се много по-рано със сюжета.

Впрочем извървяният път, посоката на развитието се разкриват и в разглежданите тук произведения. В рамките на творбата на Лъопренс дьо Бомон се откриват няколко варианта на един мотив или повествователна конструкция — трите желания, възшебната чаша, историята на двамата братя или две сестри и пр. (В единични случаи, когато тези варианти не съдържат нещо ново, те, както и някои по-кратки истанни разкази, не са разглеждани тук.) Към тях в отделни случаи се прибавят и по-българяванията на Ил. Блъсков. Постепенното освобождаване от фантастиката, засилването на нравоучителните моменти, въвеждането на социален смисъл, забелязвано в този ограничен корпус от творби, събира като във фокус, повтаря тенденции, характерни за развитието на преводната книжнина като цяло.

Преводите на Лъопренс дьо Бомон едва ли са най-значителното повествователно произведение за времето на своята поява — средата на XIX в. Тогава, а и по-рано у нас се четат и по-значителни автори (Франклин, Дефо, Фенелон, Виланд и др., а чрез отделни фрагменти — Ксенофонт, Лукиан, Теофраст, Херодот и пр.); рецепцията на други е по-богата (Кр. Шмид); преведени са творби с още по-широка европейска и световна известност (Александрията, „Синтипа“, произведенията на някои от споменатите автори)

в един или друг аспект другаде разграничаването от вече познатото е по-значително („Райна, българска шаркиня“, „Еничерете“, повестите на Сен Пиер); за своя жанр някои от превежданите по това време творби отговарят в по-голяма степен на изискванията и вкусовете на читателите от края на ХХ в. Но като че ли за началото на 50-те години на ХІХ в. преводите от творбата на Лъопрен дьо Бомон в най-голяма степен представят нагледно диалектиката на познато и ново, характерните за епохата форми на общуване с чуждите литератури, единството на културното развитие. По свой начин те са особено представителни за еволюцията на литературния процес през Възраждането и в този смисъл разглеждането им е достойна задача пред литературната история. Тези страници не претендират да изчерпват въпросите, свързани с „Училище за деца“, тук само са поставени някои от тях.

## ИЗ „КИНОТО. ВЪЗНИКВАНЕ И СЪЩНОСТ НА ЕДНО НОВО ИЗКУСТВО“

БЕЛА БАЛАШ

### ВИЗУАЛНА КУЛТУРА

Със зараждането на киноизкуството се появиха не само нови художествени произведения. Развиха се и нови способности у човека да преживява новото изкуство и да го разбира. Карл Маркс пише:

„Както едва музиката пробужда музикалния усет на човека, както за немусикалното ухо най-хубавата музика няма смисъл, не е предмет за него, защото мой предмет може да бъде само утвърдението на една от моите същностни сили, т. е. той може да съществува за мене само така, както съществува за себе си моята същностна сила, като субективна способност, защото смисълът за мен на един предмет (той има смисъл само за съответстващото му сетиво) стига точно дотам, докъдето стига м о е т о сетиво, затова сетивата на обществения човек са д р у г и сетива в сравнение със сетивата на необществения; едва в резултат от предметно разгърнатото богатство на човешкото същество за пръв път биват отчасти развити, отчасти породени богатството на субективната ч о в е ш к а сетивност, едно музикално ухо, едно око за красотата на формата, накратко — с е т и в а, способни за човешкото ползуване; сетива, които се утвърждават като ч о в е ш к и същностни сили“ (Карл Маркс, Икономическо-философски ръкописи от 1844 година. Маркс—Енгелс. Пълно издание, I разд., 3 т., с. 120, Маркс—Енгелс-Ферлаг, Берлин, 1932).

На друго място Карл Маркс казва: „Предметът на изкуството — както и всеки друг продукт — създава публича с усет за изкуство и със способност да се наслаждава на красивото. Ето защо производството произвежда не само предмет за субекта, но и субект за предмета“ (Карл Маркс. Към критиката на политическата икономия. Увод).

Голям пропуск представлява обстоятелството, че изкуствознанието досега се е занимавало главно само със създадените предмети на изкуството, а не и с онези възникнали поради диалектическо взаимодействие „субективни способности“, които позволяват да се види създадената красота и тя да предизвиква наслада именно като красота. Макар обективната действителност да е независима от субекта, красотата — според Маркс — се нуждае от способен да възприема субект, за да стане действителност, тоест преживяване. Тази красота е не само обективно действителна, тя е не само напълно независим от наблюдателя атрибут на предметите, не е нещо, което би могло да се схваща като предмет дори и без субект, дори тогава, ако например на земята не съществуваха хора. Защото онази красота, която се ирави на човека (друга ние не познаваме), представлява човешко преживяване, психическа функция, променяща се съобразно с човешката раса, епохата и културата. Красотата следователно е предизвикано от обективната действителност субективно преживяване на човешкото съзнание. Това преживяване се подчинява на закони: на общите закони на съзнанието, които поради това, разбира се, не могат да бъдат обозначени като чисто субективни. Историята на изкуството досега не се е занимавала особено с този субект, който трябва да се смята за носител на художествената култура и чиято чувствителност и богатство на преживяванията не само се развиват под въздействие на изкуствата, но, както твърди Маркс, и „възникват“ под тяхно въздействие. Затова тук говорим не само за историята на изкуството, а в същото време и в пряка връзка с това и за историята на човека.

Да се изследва и скицира онази част от развитието на човешката способност за възприемане (чувствителност), която е във взаимодействие с киноизкуството, е задачата на тази книга.

Така възобновеното развитие на човешката способност за възприемане открива нов ясел в образователната история на човечеството. Както под въздействие на музиката се развива музикалния слух (следващо филмовото „виждане“ или: филмовата култура. Немите изразни форми на филма се развиват много бързо от стъпало на стъпало и от своя страна пробудиха способността на публиката да разбира новия формален език. Пред очите ни възникна не само новото изкуство, но и човекът, разполагащ с нова способност за възприемане, с нов талант и с нова култура.

#### Един англичанин от колонията

Разказват следния случай с един английски колониален чиновник:

През време на Първата световна война той се намирал в една ферма в Централна Африка, откъснат от околния свят, а и след това трябвало да остане там още известно време. През този период той нито веднъж не стъпил в град. Бил образован човек и получавал редовно вестници и книги. Осведомен бил и за киното и знаел всички кинозвезди от илюстрираните списания. Освен това четял киноновели и кинокритики, ала никога още не бил ходил на кино. Когато за първи път попаднал в селище, където имало кино, той веднага го посетил. Давали съвсем обикновен филм. Наоколо седели деца, които с голям интерес следели действието. Нашият възрастен, образован колониален чиновник с напрегнато внимание, с явно усилие се взираше в екрана. След края на филма той бил съвсем изтощен.

— Е, хареса ли ти? — запитал го приятелят му, който го придружавал.

— Беше извънредно интересно — отвърнал англичанинът от Африка учтиво, но все още объркан и замислен, — но кажи ми, моля те, за какво се разправяше в този филм?

Той не бил разбрал филма. Не схванал хода на действието, не разбрал онова, което било проумяло всяко дете от онези град. Защото той не разбирал формалния език, на който била разказана и показана историята на филма. По онова време този език вече бил достъпен за всеки градски жител.

#### Момичето от Сибир

Един от моите стари московски приятели разказва веднъж за новата си домашна помощница, пристигнала едва преди няколко дни в града от някакъв сибирски колхоз. Била интелигентно младо момиче с училищно образование, но поради случайни обстоятелства никога още не била гледала филм. (Тази случка е отпреди много години!) Нейните работодатели я пратили на кино да види някаква битова комедия. Тя се завърнала бледа, с мрачно изражение.

— Хареса ли ти? — попитали я.

Тя все още била под въздействие на видяното и известно време стояла в нямо вцепенение.

— Ужасно беше! — казала тя най-сетне възмутено. — Не мога да разбера как тук в Москва позволяват да се показват такива безобразия.

— Но какво толкова си видяла?

— Видях как разкъсват хора на парчета. Главата, краката, ръцете, всичко беше другаде.

Знаем, че когато Грифит за първи път показал своите детайлни изображения в близък план и една гигантска „отсечена“ глава се усмихнала на публиката, в онова холивудско кино избухнала паника. Ние изобщо вече не съзнаваме колко сложен процес се е извършил в нашето съзнание, за да се научим да асоциираме визуално. Разложените на своите елементи изображения, появяващи се във времето едно след друго, трябва по такъв начин да съединим в съзнанието си в единна и непрекъснато протичаща сцена, че изобщо вече да не съзнаваме целия този сложен процес. Защото показаните отделно и едно след друго моменти на действието протичат в действителност едновременно и са елементи на едно непрекъснато действие.

Тук се касае за способност, създаваща нови представи, за висока култура, развила се в течение на една кратка епоха. Днес ние изобщо не съзнаваме колко много сме научили за няколко години да разбираме езика на изображенията, да правим заключение от изображения, да разпознаваме изобразителни перспективи, изобразителни метафори и изобразителни символи. В течение на две десетилетия възникна висока визуална култура.

Така в днешните на новата техника на кинокамерата възникнаха нов начин на изобразяването и нов метод да се представят действията. В течение на двадесет години новият език на изображенията се разви много бързо, стана изискан и нюансиран. Това може да се прецени по факта, че онези филми, които днес всеки разбира, преди двадесет години ние самите, както е доказано, не бихме разбрали.

Първи пример: Един мъж бърза към гарата, за да се сбогува още веднъж с любимата си. Виждаме го на перона. Влага не съзираме, но от търсения му поглед схващаме, че „тя“ вече седи в някое купе. И общо не виждаме нищо друго освен лицето му в едър план, после ъгълът на устата му трепва уплашено, а по лика му започват да пробягват във все по-бързо темпо светлина, сянка, светлина. От околото му потича сълза. Това е цялата сцена, нищо друго. Ние трябва да отгатнем какво се е случило. Днес вече го знаем.

Когато видях този филм на Чаплин за първи път в Берлин, аз също не проумях веднага смисъла на тази сцена. Скоро всички вече схващаха какво се е случило: влакът бе потеглил и отражението на неговите светлини се сменяше все по-бързо върху лицето на мъжа.

Втори пример: Един мъж седи в стаята си с мрачно и измъчено изражение на лицето. От предходната сцена зрителят знае, че жена му е в съседната стая. Снимка на мъжа в едър план. Лицето му изведнъж се осветява отстрани. Мъжът повдига глава, изражението му просветва и вътрешно, изгълнен с надежда, той се извършва към източника на светлината. Ала тогава светлината изчезва също тъй внезапно, както се е появила. Също и вътрешното просветване сега изчезва. Той разочаровано свежда глава. Затъмнение. Това е последната картина на една трагична сцена и тя е напълно достатъчна.

Какво се е случило тук? Отдавна го знае и проумява всеки кинозрител. Вратата на съседната стая се е отворила за миг, жената е застанала в осветения отвор на вратата, поколебала се е. . . може би е искала все пак. . . след това обаче въпреки всичко не е влязла отново и затворила вратата. *Завинаги*. . . Също и това „завинаги“ може да се почувствува от бавно изчезващата в пълна тъмнина картина. Ала нашата фантазия и настроение бяха подбудени тъкмо от това, че филмът не показва *повече*. Точно това му придаваше особена изисканост.

### Защо старите филми ни изглеждат смешни?

Днес ние разбираме не само ситуацията, която представя филмовото изображение, но и всяка отснъка в нейното значение и всичките ѝ художествени символи (освен ако отново не сме ги забравили). Скоростта на това развитие можем да преценим, когато гледаме стари филми. Ние се тресем от смях, особено при гледката на трагедии, и не искаме да повярваме, че само преди двадесет години е било възможно тези неща да се приемат сериозно. Коя е причината за това? Старото изкуство в никакъв случай не ни изглежда смешно, нито Джото, нито Чимабуе са смешни. Общо взето, не се смеем и на най-примитивните и най-наивните творения на изкуството.

Защото обикновено старото изкуство изразява адекватно душевното състояние на старите времена. Ала това, което виждаме в киното, ние отнасяме все още към самите себе си. Това още не е „история“ и ние се смеем, понеже се смеем на собственото си вчерашно Аз. Тук още не се касае за историческо одене, което може да бъде красиво и достойно, а за модата от завчера, която ни изглежда смешна.

Примитивното изкуство е адекватен израз на примитивно познание и примитивен вкус. Примитивността на старите филми обаче създава впечатление на гротескна непохватност. Копието в ръката на някой гол дивак не е така смешно, както в ръцете на един съвременен войник. А една португалска галера от петнадесети век несъмнено представлява разкошна гледка; обаче първите локомотиви и първите автомобили са смешни. Защото в тях ние не виждаме нещо принципно различно, което днес вече не съществува, а разпознаваме несъвършената, смешна форма на това, което имаме и днес. Причината за тази смешност е същата, поради която маймуната ни се струва смешна — тя прилича на нас.

Филмовата култура се разви така бързо, че в примитивните ѝ платформи още можем да познаем самите себе си. Тук се крие особено голямото значение на тази култура за нас, най-малкото, защото е достъпна за милионните маси.

### ТВОРЧЕСКАТА КАМЕРА

Това, което виждаме на проекционния екран, е фотография, следователно не е възникнало като творба върху платното (както например рисуваната картина). То е било завършено преди това и видимо е съ-

ществувало в действителност. Трябвало е да бъде разиграно пред кинокамерата (снимачния апарат), иначе не би могло да се фотографира. Същинската творческа работа, първоначалното действие, се е разигрвало следователно в ателието на киностудиото или на открито, във всеки случай обаче пространствено *пред* камерата и по време *преди* възпроизвеждането на снимката като изображение. Там тогава са играли актьорите, насочвал е прожекторите осветителят. Всичко това първо е било действителност, преди да се превърне в изображение. Следователно филмът, който виждаме на екрана, не е нищо друго освен фотографска репродукция, и то — най-вече — репродукция на актьорски изпълнения.

Но дали във филма, на екрана, не виждаме и неща, които не бихме могли да съзрем в студиото? Дори когато присъствуваме на снимките? — Кои са ония въздействия, които *се осъществяват за първи път върху кинолентата, при прожекцията на изображението*? В какво се състои онова Нещо, което киното не възпроизвежда, а *произвежда* и в резултат на което се е превърнало в самостоятелна, из основи нова художествена форма? Вече го дефинирахме:

променящото се разстояние,  
детайлното изображение,  
снимката в близък план,  
променящата се нагласа на камерата,  
монтажът.

А най-важното — новото психологическо въздействие, което киното постига посредством тук изброените технически похвати: *идентифицирането*.

Да приемем, че съм присъствувал на всички снимки и съм ги проследил изцяло в студиото, въпреки това ще ми бъде невъзможно да видя онези изобразителни въздействия, които произлизат от това, че снимките се правят от по-близо, а после пак от по-далечно разстояние; и съответно не ще бъда в състояние да видя, да напишам ритъма на монтажа, който възниква. Защото в студиото аз виждам всеки епизод и всеки образ *цялостно* (като на сцената) и не мога да просто око да възприема детайлите на изображението отделно от цялото. В действителност ние никога не съумяваме да видим облика на нещата (дори ако през време на снимките стоим съвсем близо до камерата) в онези микроскопични подробности, които ни показва снимката в близък план. Избрането на отсечката на снимката в близък план е композиционна работа. И което отпада, и което влиза в кадъра — всичко има своето значение. Но това значение придава на изображението само камерата, а тя от своя страна ни въздейства само от екрана.

Следователно *нагласата на камерата и зрителият ъгъл* придават на нещата тяхната форма, и то в такава висока степен, че две заснети от различен зрителен ъгъл изображения на един и същ предмет често съвсем не си приличат. Това е най-характерният белег на киното. То *не възпроизвежда* своите изображения, то ги *произвежда*. Това е именно „начинът на виждане“ на кинооператора, неговото художествено творчество, изразът на неговата индивидуалност, нещо, което става видимо само прожектирано върху екрана.

И накрая — *монтажът*. Това е последната, обобщаваща творческа работа над филма, която не се опира върху хода на снимките; тя създава онзи изобразителен ритъм и идейносвързващ процес, на който не можем да гледаме като на възпроизводителен дори само затова, че той изобщо не изхожда от оригинал, от съществуващ още преди филма „модел“, който той би могъл да копира, както това върши един художник. Монтажът представлява *раздвижената архитектура* на изобразителния материал: една оригинална и нова творческа художествена форма.

И така това са принципино новите елементи на филмовото изкуство. Те не се появиха автоматично с изнамирането на кинокамерата във Франция. Те бяха открити едва десетилетия по-късно в Холивуд.

### *Ние сме в центъра на изображението*

Всички тези въздействащи по нов начин изразни средства се основават върху непрекъснатото движение на камерата, която не само показва непрестанно нови неща, но ги и показва все отново от променящ се зрителен ъгъл. В това се заключава историческата новост на киното. Истина е, че киното откри нови светове, които дотогава бяха скрити за нас: така например душата на човешкото обкръжение, облика на предметите, които човек докосва. Киното ни даде да почувствуваме драматичната мощ на пространството, мълвищата душа на пейзажа, ритъма на масите и да доловим тайния език на нямото битие.

Всичко това обаче означава ново познание, нови теми, ново съдържание, нов материал. Но по-решаваща, исторически по-значима промяна от гледище на философията на изкуството настъпи с това, че киното показа не само *други неща*, но и по *друг начин*, че то премахна в съзнанието на зрителя вечната отда-

леченост на творбата, а заедно с това и онази вътрешна дистанция, която дотогава спадаше към същността на художествено преживяване.

### Идентифицирането

В киното камерата увлича нашия поглед със себе си в пространствата на филмовото действие, на киноизображението. Изглежда така, сякаш виждаме всичко *отвътре*, сякаш сме заобиколени от героите на филма. Не е нужно те да ни разказват какво чувствуват, та ние го виждаме, както и те го виждат. Макар и да си прикован към мястото, за което си платил, ти виждаш Ромео и Жулиета не оттам. С очите на Ромео ти гледаш нагоре към балкона, с очите на Жулиета се виждаш надолу към Ромео. Чрез твоя поглед същият ти се *идентифицира* с героите на филма. Ти гледаш на всичко от *техния* зрителен ъгъл, ти нямаш собствено гледище. Ти се сливаш с масата, ядши с героите, летиш, падаш, а когато на екрана някой се вижда в очите на другия, той се вижда от екрана в твоите очи. Защото твоите очи са в камерата, те се идентифицират с очите на действащите лица. Този психологически акт ние наричаме *идентифициране*.

Досега не е съществувал подобен на това идентифициране процес като трайно въздействие на някаква художествена форма и тук се разкрива най-дълбоко, от гледище на философията на изкуството, новата особеност на киното.

### Нова философия на изкуството

Кинокамерата премина от Европа в Америка. Но защо *киноизкуството* дойде от Америка в Европа? Как стана така, че в Холивуд откриха новите, оригинални изразни форми на киното по-рано, отколкото в Париж? Тук за първи път в историята Европа трябваше да научи някакво изкуство от Америка,

*Защото киното е единственото сред изкуствата, възникнало в капиталистическата епоха.* Корените на всички други изкуства могат да се проследят до предкапиталистическото време, затова всички те издават още следи от стари форми, от ранни идеологии. Към това се прибавя и традицията на *буржоазната естетика и история на изкуството*, които със своите „вечни закони“ провъзгласиха абсолютния авторитет на предкапиталистическите, преди всичко на античните изкуства. Буржоазията въздигна изкуството на античността, което не беше родено от собственото ѝ общество и идеология, до единствена норма, до абсолютен мащаб. Всички академии и официални културни институции застъпваха това гледище. Това отношение на европейската култура към изкуството не беше подходяща платформа за онзи извършен без преход внезапен скок към едно принципно ново, *буржоазно изкуство*, за онзи скок, който лишените от традиции, непредубедени американци без церемонии се решиха да извършат.

В сянката на консервативната Академи Франсез, в близост до историческите художествени ценности на Лувъра, непосредствено до Комели Франсез, където и днес още декламираат Корней и Расин точно тъй, както преди две столетия, щеше да е много по-трудно да се наложи това нововъведение, отколкото в културната новооткрита земя Холивуд. Идеологията на американската буржоазия не бе обвързана със стари културни традиции. Но по какво се различават традиционното европейско отношение към изкуството от американското?

### Принципът на микрокосмоса

Още от времето на древните гърци до наши дни основният принцип на европейската естетика и на философията на изкуството гласи, че между човека и предмета на изкуството съществува външна и вътрешна отдалеченост, дуализъм. Този принцип обосновава, че всяко художествено произведение представлява микрокосмос, затворен в себе си и подчинен композиционно на собствени закони. То може наистина да изобразява действителността, обаче не се намира в непосредствена или завинаги дадена връзка с нея. Произведението на изкуството се отделя от емпиричната действителност не само посредством рамката на картината, постаментата на статуята, театралната рампа. Поради своята същност, своята затворена композиция, своята собствена закономерност предметът на изкуството се откъсва от естественото, от действителността. Тъкмо понеже изобразява действителността, той не може да представлява свързано с нея продължение на действителността. Ако държа в ръце някаква картина, аз никога не ще мога да проникна в нарисваната дълбочина на картината. За това съм неспособен не само физически, но и моето съзнание няма да намери място в нея, защото такава една картина никога няма да се стреми да събуди у мене

представата, че съм част от нея и да ме накара да повярвам, че самият аз се намирам върху нарисуваната повърхност.

Светът на протичащата върху сцената пиеса би останал затворен за мен дори ако седя сред актьорите или ако сцената е заобиколена от зрители, както е при цирковата арена. Защото и тогава не бих могъл да взема участие в действието. Актьорите не говорят на мене, не ми обръщат внимание. С присъствието си наистина мога да наруша композицията на произведението, ала никога не мога да стана част от него.

### *Легендата за Апел*

Втрешната нагласа на човека към изкуството винаги и не навсякъде при всички народи е била от този вид. В старогръцката легенда за художника Апел намира израз европейската философия на изкуството. Тази легенда разказва, че Апел нарисувал така прекрасно една картина с грозде, та врабците се заблудили и накацали по картината. Ала тази европейска легенда премълчала дали врабците също са се нахранили от онова грозде. Защото това е било само картина, изображение. Колкото и истинско да е изглеждало, то не е можело да се превърне в действителност.

### *Китайската легенда*

Старите китайци не са схващали произведенията на своето изкуство като някакъв напълно недостъпен, друг свят. Техният мит за живописца разказва следното: Живял някога стар художник, който нарисувал прекрасен пейзаж. През омайна долина се виела пътека, лъкатушела към една висока планина, зад която накрая изчезвала. Художникът толкова много харесвал картината си, че го обзел дълбок копнеж. Той влязъл в своята картина и тръгнал по пътеката, която сам бил нарисувал. Вървял все по-нататък и по-нататък, проникнал в дълбочината на картината, после изчезнал зад планината и никога вече не се появил.

Друга китайска приказка разправя за един момък, който в някакъв храм видял прекрасна картина, на която момичета играели върху една поляна. Едно от момичетата било толкова красиво, че той мгновенно се влюбил в него. Тогава момъкът пристъпил върху поляната на картината и се оженил за момичето. Една година по-късно на картината се виждали освен момичето и момъкът, и едно дете.

Такава приказка, по-точно казано, такава една митология на изкуството никога не би могла да се роди в главите на хора, израснали в европейска естетическа културна среда. Европейският създател на изкуството чувствава вътрешното пространство на една оградена от своята затворена композиция картина като напълно недостъпно. Това е основният принцип на неговата философия на изкуството.

В главата на един американец от Холивуд обаче направо биха възникнали и такива странни истории! Защото новите, родени в Холивуд форми на киноизкуството доказват, че хората там не съзряват със страхопочитание и отдалеч вътрешния свят на филма и съвсем не го смятат за недостъпен или пък разположен в друго измерение. Та нали те откриха онова изкуство, което не познава понятието затворена композиция, това изкуство не само унищожава благоговението, от което зрителят бива обзет поради отдалечението, но преднамерено създава у него илюзията, че той се намира посред действието, в изобразеното от филма пространство.

### *Идеологията на пионерите*

Би противоречило на всякакъв житейски опит и закономерност и би изисквало специално обяснение, ако такава едно изкуство, отхвърлящо всички традиции, не произлизаше от прогресивна идеология. Не е случайност, че гениалният Дейвид Грифит, който предизвика *революцията на формата* в киното, също и в съдържанието на своите филми се разкрива като *напредничав, радикалнoдемократичен човек*. Неговата внушителна, съставена от четири части кинопоема „Нетърпимост“, заснета в началото на Първата световна война, представлява най-смелото пафистично откровение на онова време и насочена срещу империалистическия шовинизъм, показва в своята последна част методите на едрия капитал по следния начин:

Фабриците на един американски индустриалец са в упадък. Нужна е реклама, името му трябва да стане популярно. Затова индустриалецът възлага на сестра си, носеща неговото име, строежа на сиропиталища. Наистина в момента не са необходими сиропиталища, но благотворителността винаги е най-добрата реклама. Сиропиталищата струват твърде много пари, а... стоят празни. Парите трябва да се вземат от фабриците, следователно заплатите трябва да се намалят. Последницата от това е



стачката на работниците. Фабрикантът взема на работа стачкоизменници. Стачкуващите не ги пускат във фабриката. Фабричната полиция налага със сила влизането на стачкоизменниците — открива огън по работниците. Така работата във фабриката се възобновява — също и сиропиталищата се пълнят. Всичко е от хубаво по-хубаво. Хепиенд.

Повече от три десетилетия са изменили досега (194) от създаването на този филм. Оттогава буржоазната кинематография не е нарисувала друго критично изображение на капитализма, което да достигне остротата на „Нетърпимост“. Не е случайност, че революционните формални нововъведения в кинокуството намират за първи път приложение тъкмо в това понесено от революционен дух филмов съдържание. И не е случайност, че и в другите творби на Дейвид Грифит демократично-прогресивното съдържание, опълчвашо се срещу традициите, върви ръка за ръка с обновлението на формата. Героят на чудесния му филм „Страх“ например е *китаец!* Помислете: единственият почтен, благороден и симпатичен човек в един американски филм е . . . цветнокож? Тогава за това е била необходима наистина безразсъдна смелост. Друг филм на Грифит, „Две сирачета в бурята навремето“, е най-значимият и най-пламеният революционен филм за френската революция. Неговият „Кръвав белег“ пък е филм срещу аскетичния морал на първата!

Цяло поколение хollywoodски режисьори се втурна подир пионерното дело на Грифит и през годините на Първата световна война разви почти до съвършенство новото, подчиняващо се на съвсем нови формални принципи изкуство на киното. Това изкуство дойде завършено в Европа. Поколенията на тези обновители на формата бе подтиквано от демократичната напредничавост на техните теми. Голямата сатирична кинотворба на Ерих фон Шрохайм „Алчност“ представлява критика на буржоазното общество, наситена с горчивината на Суифт и гнева на Хогарт. Романтичният антикапитализъм на популярните каубойски филми наистина създаваше настроения по-скоро срещу търговците в градовете, отколкото срещу капитализма като такъв, а онези честни, свободни синове на природата в своето отношение към тръстовете и индустриализацията често застъпваха назадничава фермерска идеология. Ала *тогава* и тя бе облъкната от дъха на свободата и още не беше помрачена от сянката на фашизма.

Не бива също да забравяме, че очарователната Мери Пикфорд, една от първите жени-кинозвезди, възпяваше само роли на бедни момичета, без да се стига в края на нейните филми до „богата женитба“. Безгрижните авантюристи на вечно усмихнатия Дъглас Фербанкс плашеха еснафа. А пък онези филми за Дивия запад, които нерядко със значителна художествена сила и голям морален патос създаваха пред очите ни героичната поема на първите американски заселници и пионери, представляваха патриалхални епоси на тежкия земеделски труд.

Също и Чарли Чаплин, сам принадлежащ още към онова първо велико поколение, което създаде киното, ни показваше винаги трогателната съдба на бедното, преследвано човечество. Безсмъртната фигура на Чарли наистина не е революционният образ на експлоатирания фабричен или селски работник, а този на лумпенпролетариата, който с трогателно-наивна хитрост се отбранява срещу „безсърдечието на богатите“ и си откъщава с дребни ужилвния. Въпреки това, общо взето, първото пионерско поколение на Хوليوуд бе създателят на новия формален език на киното; както идеологически, така и според съдържанието и духа на своята продукция, то бе напредничаво и демократично. *От този дух се роди първото и единствено буржоазно изкуство.*

## ИДЕОЛОГИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ

(Из книгата „Духът на киното“)

Духът на киното, както духът на езика, е предмет на „обществената психология“. По-конкретно: на класовата психология. Защото икономическите и техническите предпоставки на киното позволяват малко или никак да възникват индивидуални форми. Кинорежисьорите наистина също могат да имат своя лична нотка, тъй както писателите свой особен стил. Обаче само дотолкова, доколкото не се застрашава общодостъпността и популярността на филма. Иначе това остава изолиран случай и не влияе по-нататък органично на развитието. А исторически значимо е само онова, което продължава да оказва влияние или е общовалидно.

Духът на киното, както духът на разговорния език, е предмет на социологията. Дали според нашето мнение нещо притежава художествена стойност или не, може да представлява проблем за историята на изкуството. За историята на *човечеството*, за културната история е от значение проблемът *защо нещо*

донада или не донада на всички. Никога още едно изкуство не е било така обусловено от това обстоятелство, както киното. Никой духовен продукт освен разговорния език не се е превърнал до такава степен в документ за начина на мислене и чувствуване на масите.

### *История на изкуството и естетическа оценка*

Някъде бях отбелязал, че би трябвало да се напише история на лошата литература и на лошото изкуство: история на баналностите, на изтърканите фрази, на шаблоните. С това имах предвид: *една история на изкуството, която, без да прави естетическа оценка*, изследва само социалнопсихологическите причини на големите успехи, на най-широката популярност, на общите привички. Такъв един идеологически анализ на киното би дал в резултат една културна история на нашето време, характеристика на живите идеологии изобщо.

Защо вкусът не е нещо метафизично. На всяко животно е вкусно онова, което му понася. Също и естетическият вкус представлява самозащита на духовния организъм. Също и класовият вкус е орган на класовия инстинкт за самосъхранение. Вкусът представлява неосъзната идеология. Да се разкрие идеологията на киното, да се обяснят нейните икономически и социални корени е благодарна задача. Голяма задача за отделна книга. Това, което тук мога да дам, са само бележки и несистемни указания. А често само въпроси, на които следва да отговорят по-компетентните.

### *Популярност*

#### *Техническа колективност*

Самата техника на киното изключва абсолютния индивидуализъм. Никога един филм не може да се превърне в изключителен израз на отделен човек, както някоя друга художествена творба. Можеш сам да пишеш, да рисуваш и композираш. Филмът обаче е колективна творба на сценариста, режисьора, оператора, художника и актьора. Да не говорим за продуцента, който има думата по всичко. А нещо, което може да възникне само от разбирателството на цяла група хора, още в своята най-интимна структура носи някаква междучовешка общност като предпоставка за неговата общодостъпност.

Икономическият натиск за възможно най-голяма популярност определя характера и социалното значение на капиталистическото кино. Изкуството, което се е превърнало в едра индустрия, не можеше да остане привилегия за образованата управляваща класа. Диалектично проявление на капиталистическото стопанство е фактът, че понякога една привилегия трябва да се изостави заради рентабилността.

#### *Естетическа стойност и популярност*

Все пак досега изглежда е било общ закон, че в изкуството духовната стойност и популярността са обратнопропорционални едно на друго. За аристокрацията на образованите „неразбираемо“ се е смятало за белег на благородство. Макар че винаги е съществувало „народно изкуство“, което в никакъв случай не е било по-малоченно или по-недостойно от онова на високообразованите. *Именно народното изкуство, което се създава от народа. Онова изкуство, което се прави за народа от горе, естествено съдържа само отрицателните предпоставки на популярността.*

#### *Немска духовност*

Открай време е представлявало особена немска идеология схващането, че доброто изкуство и народното изкуство са в непримиримо противоречие. В тази страна големата популярност с право е по-дозрителна. Тя се смята за доказателство на баналността. Това се корени в своеобразието на една интелектуалност, която е трябвало да се развива в абстрактно-спекулативна посока и има своите исторически притупености. Идеалистичният немски дух се е въздигал до облаците, защото пътят му на земята е бил препречен.

Маркс описва изолацията на свободната немска мисъл от политически заглушената действителност в увода към своята „Критика на Хегеловата философия на правото“: „Както древните народи преживяваха своята предистория във въображението, в митологията, така ние, немците, преживяваме нашата бъдеща история в мислите, във философията. . . Немците размишляваха за онова, което другите народи вър-

шеха. Абстрактността и високомерието на тяхното мислене винаги са вървели в крак с едностраничността и принизеността на тяхната действителност.“ Това отчуждение на духовността от действителността, което Маркс установява във философията, е намерило израз естествено и в изкуството. Така то е развало своите най-добри ценности до някакъв таен език на образованите. Когато е искало да бъде популярно, то е ставало тривиално.

Къде в немската литература съществува типът на Марк Твен, Киплинг, Джек Лондон? Писатели, които разказват на езика на всекиго и разбираемо за всекиго и въпреки това са големи художници? Това леко изкуство, което не е лековато, тази тънкость без изтънченост, тази чувствена радост от предметния свят, това обаяние на беглото известие, тази магия на простото разказване на истории, която и без нелектуална усложненост е значителна и постична?

Когато немското изкуство иска да бъде популярно, то трябва да „прави отстъпки“. Но няма например Чаплин изкупува своята популярност с „отстъпки“?

Няма той става банален там, където е общоразбираем? Жизнено условие на киноизкуството е да бъде народностно не само на своето най-ниско, но и на своето най-високо стъпало.

### *Патрула*

Но самият факт, че нещо е непопулярно, още не означава, че то няма връзка със социалната действителност. В едно общество, където образованието не е общо достояние, дори знанието за собственото положение ще узрее най-напред само в отделни глави.

Също и в изкуството първоначалната непопулярност още не е непременно знак за изолирано отклонение. Също както разбираемостта още не доказва разбиране. Латентни тенденции на общността често се осъзнават и формират по-рано в отделни личности. Дори неразбрани и оборени, те подтикваат общото духовно развитие. Понякога все още остава да съществува бойният призив срещу една идея, която междувременно отдавна вече е асимилирана.

Това бих искал да отбележа особено по отношение на някои, наистина още съвсем непопулярни набежи в областта на абсолютния филм. Тук може да има твърде много несериозен естетизъм, много теоретически твърдоглав педантизъм, индивидуалистични отклонения, а също блъф. Не съм премълчавал своите съмнения. Но зная, че онези, които се борят за специфичните средства на израза, които експериментират и рискуват, са разузнавателните патрули на развитието. Те винаги намират проходимия път, но те са, които търсят.

### *Популярността не е безнадеждна*

Натискът за популярност отначало по необходимост снижава нивото на израза. Но това не е за дълго. Тъкмо чрез популяризирането се насърчава един образователен процес, който скоро превземагва лишената от инерсия примигивност. Развитието на визуалната култура чрез немия филм доказва това.

Производството на един звук филм например е значително по-скъпо от това на един нем филм. Рентабилността следователно може да бъде осигурена само чрез още по-голяма популярност. Нивото на първите звукови филми изглеждаше съответно на това обстоятелство. Но изпадането на първите говорещи филми обратно в тривиалността на първите нем филми се дължеше само на още неразвитата техника. То доказва, че визуалната култура на широката кинопублика междувременно е станала много по-диференцирана от нейната интелектуална култура. Но това няма да остане така.

### *Дребният буржоа като основа на филмовото производство*

Капиталистическата едра индустрия на филмовото производство се стреми, следвайки природата си, към възможно най-голям пласмент. Следователно тя трябва да задоволи идеологията на широките маси, но без да се отказва от своята собствена. Заради рентабилността тя трябва да се обърне към „низшите“ слоеве. Ала само към онези, чиито духовни и емоционални потребности тя може да задоволи, без да накърнява интересите на управляващата класа. Следователно тук става въпрос преди всичко за онази маса, която най-малко съзнава собствените си интереси.

Затова европейското и американското филмово производство са насочени идеологически към дребната буржоазия. Дребният буржоа няма класово съзнание. Следователно той няма да отхвърли всичко,

което противоречи на неговите икономически и социални интереси. Обаче дребната буржоазия представява най-големият пазар за пласиране на филми преди всичко затова, защото нейният манталитет не остава ограничен в една обществена прослойка. Дребният буржоа се крие и в много пролетарии, в твърде много интелектуалци и едри буржоа. Всички те чувствуват еднакво в киното.

### *Границите на дребния буржоа*

Дребнобуржоазното, това е ограничената перспектива на асоциално и аполитично схващания живот. Това е „скромният“ поради късогледството си егоизъм, за който единствено намиращото се в непосредствена близост представлява реалност. То е здраво оградената непоклатима крепост на дребния буржоа. Така за него съществува едно „вътре“ и едно „вън“. От тази противоположност възникват основните елементи на дребнобуржоазното изкуство.

За дребния буржоа, който дири уют в тези предели на своята ограниченост, съществува следователно особена задушевност на идилията *вътре* в тези предели и голямата романтика *извън* тях. От това допълващо се противоречие трябва следователно да бъдат извлечени съществените мотиви и контрамотиви на търсения на пазара филм:

Любовна идилия... Демонични опасности на еротиката.

Интимен семеен живот... Приказен разкош на висшето съсловие и тъмни пороци,

Частна собственост... Авантюристично престъпление.

Скромна бедност... Мечтата за възможен възход във висшите кръгове.

### *Отбранителната мярка на романтизирането*

И така романтично е далечното и всичко, което *трябва да бъде и да си остане далечно*. Всичко, което астрашава спокойствието, се изтласква отвъд определените предели. Романтизира се. Романтизирането е отбранителна мярка на дребния буржоа. Никакъв страх не бива да разклаща вярата в ненакърнимостта на житейската му основа (която може би вече изобщо не съществува). Хепиендът има за цел да поддържа тази вяра. Колкото и лошо да е положението му, промяната изглежда на дребния буржоа най-лошото нещо. Защото за онзи, който не вижда никакви исторически и социални зависимости, всяка промяна означава тъмен хаос.

### *Любов*

Любовта може най-лесно да се представи без класова борба. Като природна сила тя изглежда валидна за всички и затова привлича всеобщ интерес. Във всеки случай тя е най-търсеният на пазара мотив. В драматичния конфликт със социалните препятствия силата на любовта се оказва във филмите почти винаги победителка. Там любовта изглажда всички класови различия и „установява“, че класовите противоречия съвсем не са от такова значение.

Подхранва се и самосъзнанието, че ти си радикален и еманципиран. Социалните институции и предразсъдиците, които отнемат на хората правото на любов, често се критикуват съвсем бунтарски. Но това са винаги онези, с които почти не се сблъсква в практиката си дребният буржоа. Във всеки случай еротичната страст е нещо като природно бедствие, като тежка болест, която може да сполети човека, ала не спада към наличностите на нормалния живот. Не бива да спада! Затова в дребнобуржоазната идеология страстта е винаги нещо екзотично-романтично. Тя сякаш съществува само в покрайнините. *Чрез романтизирането тя се изтласква в периферията*. Романтизирането е защитна мярка на дребния буржоа. Там, където вече не желае да вижда, той започва да фантазира.

### *Семейство*

Семейните чувства са също „общочовешки“, тоест доста подобни при всички класи и затова могат да бъдат нормирани. Майчината любов е интернационално употребима стока, годна за всички обществени слоеве. А че американското кино особено експлоатира емоционалното съдържание на семейния живот като петролни полета или каменовъглени залежи, се дължи на това, че в свърхоорганизирания, механичен ход на американския живот семейството е единственият остров, където човек все още изживява човешки отношения.

А той изобщо не трябва да ги търси другаде. Семейното щастие е утеха за всяка неправда, учи киното. Нека светът и експлоатацията следват своя ход. Какво те засяга класовата борба? Семейството ти заместява всичко.

### Уютност

С овеществяването на тейлоризираня и рационализиран човек нараства неговата потребност от сантимент. Чувството, изтласкано от деловия живот, потича наоколо като шупнала лимонада и се съсърва в странни мечтателни образи. А понеже дребният буржоа и не мисли да променя нещо в собствената си действителност, той си доставя филмовата митология за уютната Виена, където чувството и настроението не се нарушават от темпото на машините. Митологията за епохата на златните сърца! Това е всъщност отклоняваща опозиция. Това са мечти, породени от досада и неудоволствие.

### Отреагиране

Подобен идеологически вентил предлагат и пародийните филми, в които се подиграва животът в малкия град и иравите в отдавна изчезналите дворци на разни дребни владетели. За да не се бунтува срещу действителността, която го унижава, дребният буржоа възстановява своето самочувствие от комизма на още по-плачевни условия. Както фелдфебелът, получил плесница, я предава на новобранец. Дори ако трябва да си измисли този новобранец.

### Детективът

Страхът и загрижеността на дребния буржоа за своето имущество се локализира и извън неговата социална сфера. За да се отклони страхът от легалия, всекидневен грабеж на капиталистическото експлоатиране, опасността се романтизира и се представя изключително под формата на престъпление. (Защото онова, което е разрешено, то е в ред.) За изчерпателност ще цитирам тук един откъс от „Видимият човек“: „Киното започна с детектива. Понеже детективът представлява романтиката на капитализма. Парите са заревеното приказно съкровище, свещеният Граал, синьото цвете на големия романтичен копнеж. Заради парите смелият престъпник залага живота си. Той не е бедният хъшлак, когото крайната нужда принуждава да открадне. Най-често той е елегантният професионален касоразбивач във фрак, който слага маската си през нощта не заради късче хляб, а заради романтичното съкровище, което е мистичният венец на живота.

Героят на тези филми обаче е детективът, безстрашният закрильник на частната собственост. Детективът е свети Георги на капитализма. Както в старите героични песни облеченият в броня рицар се мятане на седлото, за да строши копието си заради кралската дъщеря, така детективът пъха в джоба си своя брונים и се хвърля в колата, за да защити с живота си свещените вертхаймови каси.

Какво романтично има тук, кое престава границите на естественото? Всичко, което престава границите на наказателния закон. За дребния буржоа световен ред и правен ред означават едно и също. Символ и представител на световния ред следователно е полицаец. Полицейският кордон означава границата на живота. Извън нея започват потайностите и приключенията.“

### Кич

„Чувството, изтласкано от деловия живот, потича наоколо като шупнала лимонада.“ Нима това не е описание на кича изобщо? Ала по-важен от естетическия въпрос, *какво* е кич, е културно-социологичният проблем, *защо* кичът толкова се харесва на дребнобуржоазните маси?

Кичът не е просто лошо изкуство. Съществува непохватен и дори бездарен израз, който съвсем не е кичов. И обратно, има благороден кич със значителна художествена шлифовка.

Кич наричаме изобщо неистинското или присилено чувство. Някакъв сантиментален и патетичен израз, който се различава от естествения и нормалния и изтъква настроението като нещо изключително. Кичът представлява екстракт от сантимент. Той се отнася към изкуството, както онази „шупнала лимонада“ към истинския плод. Кондензираният препарат на настроението се вади от консерви и може да се примесва винаги според нуждата. Но защо е така вкусен? Защо кичът е тъй дълбока и обща потребност на дребния буржоа? Отделянето на сантимента е проявление на овеществяването и деловитостта на живота в кича-

талистическото общество. Чувството се откъсва от механизиранията действителност, в която няма място за сантимент. Емоцията вече не е органично съдържание на живота, а се превръща в нещо за себе си. Нитога досега не е имало така филтрирана и сладникова сантименталност, каквато ни предлага конфекцията на „шлагерите“. Шлагерът и саксофонното танго са психическите отпадъчни продукти на съвременната предметност.

Казах, че романтизирането е форма на изтласкване. А пък кичът е романтизирана емоция. Чувството се измества в периферията на всекидневното, за да не смущава нормалния ход на живота и дейтелността. Затова то трябва да получи в изкуството нещо празнично, неделно и да заговори на друг език. В чувството, мисли дребният буржоа, трябва да се потопиш напълно. Разбира се, тъкмо затова не можеш да си позволиш подобно нещо всеки ден. Прехалено високото изискване винаги е било добър предлог да не се върши изобщо нищо. Всичко се възвисява до нещо изключително, за да не трябва да се прилага на практика. И тъкмо това е кичът: чувство без последици.

### *Опозиция срещу кича*

Ала не само потребността от кича, но и силната опозиция срещу кича имат своите идеологически причини. Един дискредитиран обществен строй загубва и своя естетически авторитет. Опозицията срещу една класа се изразява не само в политическата борба, а започва много по-рано с критиката на вкуса. Френската революция най-напред се е носела във въздуха като латентно напрежение, когато Русо е проповядвал отвърщането от владеещите нрави и „завръщането“ към природата. Това „завръщане“ е означавало крачка напред. Било е вече революционен призив. А именно отричане на владеещите нрави. И днес нашият постоянно нарастващ стремеж към естественост и простота, към колкото се може по-сдържан израз, представлява просто отрицание. Отрицание на обичайните изразни форми, на които вече не се доверяваме, макар и още да нямаме нови.

### *Обратната романтика*

Но само с отрицание не се постига нищо. Нещата, които не желаем да забелязваме, прехвърляме зад границата. Зад границата на непосредствено преживяваната, реално съзерцавана действителност, в синята мъгла на някаква приказна далечина. За някогашния буржоа от малкия град романтиката започваше от барьерата на градските врати. Неговият приказан свят беше точно толкова по-голям, колкото действителният му свят бе по-малък от нашия. За дребния буржоа от съвременния голям град обаче идеологическото бягство в далечината става все по-трудно. Международните съобщения лишаят от романтизъм географската далечина. Неизбежните социални познания дискредитираха илюзиите на обществената и историческата далечина. Когато на съвременния буржоа от големия град му стане тягостна гледката на неговата действителност, той вече не може да се насочи към пиратски истории или легенди за индийски махараджи. Също и подземният свят на престъпниците, и висшият свят на милиардерите вече не са достатъчни, за да го отклонят от неговия собствен свят. Дребният буржоа от големия град е прехалено просветен. Следователно той е намерил друг изход. Съвременното кино напъня цялото си изкуство, за да му помогне при това бягство на съзнанието.

Съвременният дребен буржоа от големия град внезапно откри *малките действителности*, за да прикрие с тях голямата действителност. обстоятелството, че натурализмът на съвременното кино можа да се развие до толкова субтилно и наистина високо изкуство, се дължи до голяма степен на това, че той задоволи новата идеологическа потребност на дребния буржоа. Оттук възникна и отдавна вече осезаемото разногласие между истинските, добри детайли и лъжовната тъпота на общата фабула. Този нов фанатизъм на фактите, тази радост от дребните, близки до живота наблюдения, това изтъкване на миговете от всекидневното представлява бягство от цялото в подробностите. Защото от подробности не може да се правят заключения. Само цялото има значение. Това е обратната романтика на дребния буржоа. Това е идеологията на неговата нова шраусова политика: Да си заравяме главата в изобилието от житейски детайли, за да не трябва да виждаме живота. „Такъв е животът“ и „Хорът в неделя“, а и както да се наричат новите немски филми „из действителния живот на обикновения човек“, в изобилието от факти те скриват. . . своя смисъл. А това е дребнобуржоазната романтика с отрицателен знак. Тя прикрива истината посредством действителността.

Така и чудесният реализъм на съвременния филм в посредствената кинопродукция се превърна в идеология на дребния буржоа. В идеология на предметността, на обективния разказ, лишен от емоционално обогатено обяснение на зависимостите, което да подтиква към вземане на становище и да поставя изисквания.

Предметността също се превърна в общ призив на немската естетическа критика, затова трябва да споменем и още някои неща. Преди всичко това, че в тази си форма тя съвсем не е социалистически или революционен призив. Напротив. Тази предметност като символ на тейлоризирания свят е възникнала от светогледа на тръстовия капитал. Тя е естетика на конвейера. Тя е последният етап на онова „овеществяване“, което Карл Маркс определя като най-голямото проклятие на буржоазния капитализъм. Тъкмо това определя Маркс нарече овеществяване. Той го описва като онази „призрачна предметност“, която получават всички житейски проявления на капиталистическото общество, така че в тях вече едва може да се разпознае същността, а именно че те представляват междучовешки отношения. В резултат на това овеществяване на човека се противопоставя неговият труд, собственият му живот като нещо независимо от него, чуждо на човека, действуващо по собствени закони. (Следователно може „просто да се фотографира“.) Човекът се вкарва като механизирани част в една механична система и се отчуждава от своята индивидуалност. (Следователно се изобразява безлично, без собствена съдба.) Това е определяването, което описва Маркс. Съответната предметност е последвалото оттук безсилие, което не може да премине отвъд простото съзерцание.

### *Фалшивата опозиция*

Сигурно потребността от действителност първоначално е възникнала като бунт срещу лъжливата романтика. Но отделни действителности още не представляват действителността. А фактите не изчерпват истината. Обратно, значението на зависимостите, смисълът на действителността може да се съдържат и в една приказка. Така че няма причина да се съмняваме във всяка поезия.

Същата критика, която изисква от киното безусловен натурализъм, не може да не се възхищава от Чаплин. Но няма неговите филми показват живота „такъв, какъвто е в действителност“? Нима животът наистина е точно такъв, както при ония златотърсачи, изобразени от него в „Треска за злато“? Нима неговият образ е изобщо образ от всекидневието? И все пак при гротескните и фантастичните сцени на Чаплин не можем да се отървем от впечатлението за истина.

Защото противоположното на „фалшиво“ не е „действително“, а „вярно“. Противоположното на „лъжливо“ не е „действително“, а „истинско“. Дори противоположното на „недействително“ в изкуството не е документално фактическото, а живото, чувствено предметното. Ала вярна, истински жива може да бъде и една Чаплинова приказка.

### *Тук спада и човекът*

Сигурно познанието на действителността е условие за освобождението от всяка фалшива идеология. Потребността от познаване на фактите е желанието на свободното политическо съзнание: сам да се ориентираш. Но същата предметност се превръща в реакционна идеология, когато изключва човека с неговото вътрешно преживяване. Защото към фактическата действителност спада и човекът с всичките си отклони на околния свят. А и със своите копнежи, фантазии и мечти. За да се изобразят те, не е достатъчен репортажът само за „видимите“ неща. Понякога ще има нужда от чувствителността и образността на поетите, за да се изобрази атмосфера на действителността. Поезията е естествен орган на човечеството за възприятие на именно невидимата, но поради това не по-малко съществуваща действителност.

Наистина: общото е по-важно от частното, законът е по-важен от отделния случай, масата е по-важна от личността. Но в изкуството общият закон може да бъде изобразен убедително само когато се приведат доказателства, че той е в сила за всеки конкретен случай.

Филистерски педанти на предметността отхвърлят всяка частна психология. Ала тя ще трябва да се показва често, за да може да се посочи, че е напълно зависима от социалното обкръжение. Не сме разрешили проблема на конкретния индивид, а сме го заобиколили, ако и в отделната съдба не покажем общовалидното и представителното.

## Въпреки всичко!

Интересът на производителя и потребността на консуматора определят характера на стоката. Духът на филмите в Европа и Америка е съставен в деветдесет и пет процента от идеологията на капитала и от идеологията на дребния буржоа. Това не може да се промени върху писалището или в киностудията. Това е законът на пазара.

Въпреки всичко! Духът на филмите и духът на киното не са едно и също. И чрез книгопечатането са били разпространявани много лъжа, глупост и кич. Въпреки всичко то беше решаваща крачка към еманципирането на човечеството. Духът на техниката не може да бъде ограничен от случайното му използване. Също и кинематографът влиза срещу собствениците си чрез своето духовно предназначение.

Законите на филмовия пазар принуждават националистичния капитал да ограничи националистичната идеология. Киното създаде световното есперанто на международно разбираемия филмов език. Разбирателството обаче преци на империалистическата пропаганда. (От езиковата ограниченост на звуковия филм Холивуд започва да загива.) Киното създава неудържимо един международен тип на нормален човек и постепенно превъзмогва дори животинската расова ненавист. По причини на рентабилността капиталът трябваше да се откаже киноизкуството да остане привилегия за образованата управляваща класа. — Въпреки всичко!

В същността на неговата техника се крие причината, че киното премахна дистанцията между зрителите и един затворен в себе си свят на изкуството. Съществува неизбежна революционна тенденция в това разрушаване на тържествената отдалеченост, присъща на култовата представителност, обкръжавала театъра. Погледът на киното е близкият поглед на съучастника. За погледа на киното не съществува абсолютно и валидно за вечни времена гледище. Зашото киното познава значението на променящата се нагласа на камерата и оттук относителността на значението. Макар че тъкмо с тази техника може да бъде злоупотребено за най-опасни измами, все пак духът на тази техника е революционен. — Въпреки всичко!

Киното, това е изкуство на гледането. То е следователно изкуство на конкретизацията. По своето духовно предназначение киното отхвърля убийствената абстракция, която в духа на капитализма превърна вещата в стоки, стойностите в цени, а хората в безлична работна сила. Фотографската техника на снимките в едър план подтиква киното — въпреки всичко към реализъм на близостта, която се превръща в неумолимо настояще. Можем да четем например, докато закусваме, за „геройската смърт“ на хиляди хора, без да загубим апетита си. Цифрите нямат лица. Думите нямат пяна на устата. Но угасващи очи, заснети в едър план, и звукозапис от близко разстояние на хъркането развалят апетита.

Снимката в едър план е като очна ставка. А известно е, че е по-трудно да се лъже в очите.

Въпреки всичко!

Киното, това е изкуство на гледането. Неговата най-съкровена тенденция следователно подтиква към разкрития и разобличения. Въпреки че доставя най-мощното заслепление, по своята същност то е изкуство на отворените очи. Дори тъкмо неговият реализъм понякога да се превръща в идеологическо битство от действителността, все пак в последна сметка реализмът винаги въздейства революционно. В борбата за истината показването на фактите остава решаващото оръжие. В борбата за човека най-добрата пропаганда е показването на човека.

Изкуството на гледането не е изкуство на ония, които твърде често не желаят да виждат. То никога не може да се разгърне напълно в ръцете на онези, които имат да крият много неща. Онези, които трябва да поставят наочници на обектива и воал върху обекта, също изостават като художници. Те не могат да използват напълно своя инструмент. Зашото преди употреба първо трябва да притъпят оръжието си.

Духът на киното, който се опитам да опиша в тази книга, е дух на напредъка. Въпреки всичко! Този дух определя на киното да се превърне в изкуство на народа, на световния народ. И когато един ден този народ съществува, той ще намери киното готово за своя дух, като адекватна изразна техника.

*Превод от немски: Венцеслав Константинов*

**BELA BALAZS, DER FILM. WERDEN UND WESEN EINER NEUEN KUNST.**  
Erweiterte und überarbeitete Ausgabe, Globus, Wien 1961



Г Д Р

„SINN UND FORM“, Берлин, 1985, кн. 4

В рецензираната книжка централно място заема статията на проф. Гере Ирлиц от Хумболтовия университет в Берлин „Ернст Блох — историкът на философията“. Тя като делото на Блох е тясно свързано с проблемите на литературната история и нейната методология, предлагаме преглед на тази статия.

В своята лекция върху „Феноменология на духа“ Ернст Блох си послужва с един образ, за да обясни смисъла на това основно съчинение на Хегел, заело първостепенна позиция в класическата немска философия. Тук, казва той, имаме пред погледа си едно разузнавателно пътуване на съзанието от сепияната положителност до Хегеловата крайна станция на абсолютното знание. Авторът на статията отбелязва, че Блох е бил майстор на словото и е съумявал да изрази най-сложни философски представи чрез образни внушения. У него откриваме романтично съчетание между строга рационалност и експресивност на чувството. Сам Блох е съзнавал, че литературната форма не е просто вършен елемент на един научен и преди всичко исторически или философски текст, а е форма на неговото съдържание. При него стилът се превръща в израз на социалното поведение, продължава авторът. Затова съчиненията на Блох предлагат твърде лична форма на философското езиково майсторство, каквато откриваме и в съчиненията на Георг Лукач или Валтер Бенямин — други двама значителни марксистически философи от по-ново време. Езикът на Ернст Блох съответства на целта да се предизвика у читателя емоционално напрежение по отношение на определени диалектически аспекти на действителността, заключава авторът.

При цялата си научна извисеност всички произведения на Блох притежават нещо от книгите с приказки — те напомнят разказани истории, в които има изобилие от случки, обяснати от обаянието на непознатото, и въпреки това тези истории проникват дълбоко в съзнанието и душата ни. Сякаш най-после сме намерили онова, което сами сме предчувствували и желали. Но въздействието на неговите лекции е несравнимо по-голямо от това на книгите му, посочва Герд Ирлиц. Словесната стихия на Блох се разкрива най-пълно пред аудиторията. Начинът на мислене при Блох продължава традицията на философията като беседа и поучаващо слово. Авторът отбелязва, че пред своите слушатели Ернст Блох разгръща историята на философията като пъстръвълшебен килим. За да

го разберем, той изсянява орнаментите, мотивите, образите. Блох отделя комплексите от проблеми, освобождава от тях теоретичния процес и го представя като единство от история на идеологията. Неговият стремеж е да не разглежда *историята* на философията, а историята на *философията*, подчертава проф. Ирлиц.

Историкът на философията има за задача да разграничи проблемното съдържание от идеологията в историята на философията и същевременно така да обхване цялото на следващите една подир друга големи мисловни форми, че разделянето на двете плоскости да остане на заден план само като методологическа абстракция. Именно това е първият от елементарните методологически принципи в историкофилософските изследвания на Ернст Блох. Освен това той посещава усилията си върху проблема за отношението между човек и природа, по-точно — между исторически създадения свят и създаващите го големи деятелни структури.

През четиридесетте години, когато живее като емигрант в САЩ, Блох пише своята книга „Субект-обект“ с подзаглавие „Разяснения върху Хегел“. Тя излиза през 1951 година в ГДР като първа негова творба след завръщането му в страната. Тази книга е една от трите фундаментални изследвания върху Хегеловата философия, излезли през ХХ в. И трите са създадени по едно и също време, независимо една от друга, в антифашистко изгнание (другите две са „Младият Хегел“ на Лукач и „Разум и революция“ на Маркузе). Книгата на Ернст Блох е пронизана от духа на Хегеловата мисъл. Проф. Ирлиц подчертава, че с това си произведение Блох дава необикновено голям принос в историята на философията в частност, но и в цялата марксистическа методология на историографията.

Венцеслав Константинов

## ХОЛАНДИЯ

„NEOPHILOLOGUS“, Амстердам, 1985, кн. 2.

В холандското международно списание за литературознание се публикуват статии върху проблеми на литературната история, компаративистиката и методологията на литературните изследвания. В разглежданата книжка привлича вниманието проучването на Улрике Вайнхолд „Убежище и конфронтация. По проблема за естетизма в природната метафорика в „Книга на висящите градини“ от Щефан Георге.

Тази книга на поета е относително слабо разглеждана от критиката и теоретичната мисъл, отбелязва авторката. А тя без съмнение е в центъра на един творчески период, който се характеризира с криза в отношението между човека и природата, при което под „природа“ се разбира в най-широк смисъл самостоятелните дадености за разлика от човешките творения. Така че природата и природност могат да се схващат като нещо както извън, така и вътре в човека. Вегетативната природа представлява само една област, макар и решаваща, където протича споменатата криза. „Висящите градини“ на Шефан Георге са свидетелство за въздействието на тази криза в края на XIX в., когато окончателно се разрушава мирогледната система на романтизма. Онова, което човекът загубва, е възможността да се отдалечи на природата, която от втората половина на XVIII в. става последно убежище и утеха за изгубилия обществена и метафизична опора индивид. Вярата в природата като закриляща майка, като представителка на космическата хармония е разбита. Така в хода на символистичното движение, особено при Маларме и неговия почитател Георге, светът на изкуството добива приоритет пред действителността. Символите на едно изцяло отправено към реалността, избягащо изкуство, както е при Новалис, сега стават свидетелства за въображаеми конструкции извън действителността и за нарицателна себеобективизация на душата, отбелязва авторката. Тук приключва историята на проектирането на субекта в природата, на неговото удвояване с природата. Отчуждението, предизвикано от това удвояване и идентификация, превръща субекта в чужд на света отломък, лишен от устои.

Тази изолация в един самосъздаден художествен свят намира израз именно в „Книга на висящите градини“ на Шефан Георге. Поетът създава образа на „владетеля“, който символизира насочената срещу природата и реалността манифестация на личността, която съществува извън света. Георге е виждал своята естетическа задача в това да преобрази реалността според законите на своето изкуство. Но тази задача предполага някакво отношение към тази реалност. Така за поезията на Шефан Георге става характерна амбивалентността на връзката с природата. За разлика от Маларме Шефан Георге се опитва „да превъзмогне крайния разрыв между поезията и действителността, който довежда изкуството до рба на нищото...“ Тази художествена концепция изразява всъщност кризата на естетизма, заключава авторката.

Изследователят на Шефан Георге Манфред Дурзак отбелязва, че „целта на тази поезия не е абсолютизирането на изкуството в някакво царство на безконфликтна, но заедно с това и изолирана красота; тя остава свързана с тази действителност чрез своя бунт и вътрешен протест“. А бунтът и протестът са именно белезите за възприемането на реалността като отчуждена, понеже изкуството вече не е в състояние да се свърже с нея хармонично, а може да я постигне само чрез „акт на насилие“ по думите на Теодор Адорно. А насилствената воля на Шефан Георге проявява дори до чисто лиричната тъкан на неговата поезия. И в това насилие се манифестира стремежът към саморазрушение, отбелязва авторката.

„Книга на висящите градини“ разказва за загубата на власт и царство от един ориенталски принц поради страстта му към годешицата на друг. Тази любов е осъдена на поражение, принят отива в изгнание и най-сетне намира смъртта си. Но дистанцията на естетизма прилава на всички образи нещо чуждо на действителността, прави ги художествени до изкуственост. Така естетизмът на тази книга в последна сметка се превръща в нейна естетическа слабост.

Венцеслав Константинов

## ИТАЛИЯ

„SILARUS“, Roma, an. XXI, janvier-febbraio 1985, № 117

Неотдавна в Италия пристигна — пише критикът-журналист Кармине ди Биазе — прочутият аржентински поет и писател Хорхе Луис Борхес, който миналата година гостува в град Палермо, където му бе връчена литературната награда „Новеченто“. Сега Борхес посещава отново Италия, този път по покана на академията „Линчеи“, за да присъствува на тържественото събрание, когато в присъствието на президента на Италианската република Алесандро Пертини бе удостоен със званието почетен доктор на Римския университет. Все във връзка с това свое посещение Италия Борхес получи и първия том от изданието „Мондалори“ на собствените му съчинения на италиански език. В този том са поместени стихотворения и прозаични творби на Борхес заедно с един встъпителен очерк от италианския критик Доменико Порцио, който разглежда темата за метафизичната възискателност на аржентинския писател и поет.

Осемдесет и пет години — пише критикът Кармине ди Биазе, — Борхес е от четвърт век сляп, ала духовно зрящ и чувствителен към всичко, което го заобикаля (писателят обича дори да пътува и негова „компаньонка“ е писателката Мария Кодама, бивша негова ученичка и секретарка), интересува се от всичко, „вижда“ всичко... „Бих желал да сбърквам и аз понякога, понеже съм стеснителен — изповядва Борхес в Палермо през време на гостуването си през 1984 г. — Осемдесет и четири години свенливост, която ежедневно нараства. Мразя тъглата, мразя публичната изява. Всъщност ненавиждам славата, бих искал да бъда невидим човек. Както виждате, едно антиетично психологическо условие — пояснява Борхес; като неговата мисъл и неговото изкуство, което тръгва от реалното, но лети в непревземаеми и постоянно променливи полета на „фантастичното“, което аржентинският писател намира мисълта на философи като Парменид и Кан смятани от него за едни от „неподозираниите и на големи майстори на фантастичната литература“.

Всеки факт на реалността е илюзорен и понякога „друг“ за Борхес, за когото любовта към „фантастичната“ литература е в смисъл, че литературата търси винаги „метафоричната“ страна на нещата, окултното, фантастичното. И тояко затова Борхес обича сагите и митовете и изтъква,

че ефикасността на известна крупна повествователна проза — на Достоевски например — е едва завоалирана и под воала се крие безкрайният лабиринт на фантазията. . . Широка е впрочем мрежата от християнски мислителни и писатели, които се срещат в произведенията на Борхес: свети Августин и Паскал, да не говорим за Библията и Евангелието, които той е изучавал, както и за религиозното значение на Корана, за урочища на Буда и Данте.

Борхес цитира наизуст „Божествена комедия“ — препрочитал я е десетина пъти и предпочита „Чистилището“ пред „Ад“. От „Рай“ цитира последната песен и песента на Пикарда.

Нека отворим скоба — пише Кармине ди Биазе — относно предпочитанията на Борхес спрямо италианската литература. Като юноша той е бил ревнивен читател на Салгарн. . . Аржентинският

писател си припомня също споровете с Маринети, италианския поет-футурист, които е имал в Буенос Айрес през 1938 г. Любопитно е да добавим, че тогава Борхес четеше „Естетика“ на Кроче, както и неговата книга „Поезията на барока“. От италианските критици аржентинският писател предпочита Момбияновия „коментар“ върху Данте, от филмите предпочита уестърните. Според Борхес те съставляват голямата епическа форма на нашето време. Той си спомня, че е гледал филма „Татарската пустиня“, както и филма „Сладък живот“, който му се е поправил.

Поради слабостта си към фантастичното — казва Кармине ди Биазе — Борхес не обича Пеларка и предпочита Ариосто, понеже обича мечтите, фантазирането, фантазията. . .

*Николай Дончев*

ПАНОРАМА НА ЧЕШКАТА ЛИТЕРАТУРА  
(„История на чешката литература“. Част първа, от  
ИВАН ПАВЛОВ и ВЕЛИЧКО ТОДОРОВ. С.,  
изд. „Наука и изкуство“, 1986)

Неотдавна се появи учебникът „История на чешката литература“, част първа, дело на Иван Павлов и Величко Тодоров. За първи път у нас излиза самостоятелна история на отделна славянска литература (досега са изследвани някои периоди на руската литература, добре известни са българските общи трудове по история на славянските литератури). В учебника е представено оформянето и развитието на чешката литература в периода от нейното възникване до края на Първата световна война. Огромният по обем материал е групиран в три основни раздела. Всеки от тях всеотстранно и изчерпателно изгражда сложната, многостранна картина на чешката литература в отделни етапи от нейния развой. В това изобилие от писатели, творби, теми, проблеми, характерни двамата автори са успели да синтезират и характеризират най-важните същностни черти на чешката литература. В учебника се откриват мнения и постановки, свидетелстващи за съществуването на национални исторически школи. По този начин Ив. Павлов и В. Тодоров се стремят да се доближат до научната истина в трудовете на чешки, словашки и български учени. Текстът на учебника е изграден върху основата на марксисткото литературознание.

Първият раздел от „История на чешката литература“ е посветен на старата чешка литература. Материалът е подреден според утвърдената чешка литературна периодизация за този период. Състоянието на литературата по чешките земи е представено в тясна връзка с техния обществено-исторически развой. Всъщност навсякъде в учебника е потърсена обусловеността на литературата от обществено-историческия развой на чешката държава. В първия раздел са проследени промените в художественото изобразяване на действителността, развитието на жанровете, оформянето на чешката литература като самотитно явление. „Старата чешка литература“ разкрива състоянието на литературния живот по чешките земи в периода от втората половина на IX век до средата на XVIII век. За да се разбере същността на зараждането на чешката литература, е нужно да се знаят значението и тенденциите на обществено-политическата история на Велика Моравия и Чешкото кралство. Централно място в раздела е отделено на Моравската мисия на Кирил и Методий, чийто етапи са очертани според паралели със славянския свят, с нашата история и литература, както и с кул-

турно-историческото европейско развитие. Така се обясняват, допълват някои типологични контакти, близки отношения между отделните литератури. Разказвайки подробно за Моравската мисия, Ив. Павлов и В. Тодоров определят и основните насоки на кирило-методиевската традиция в чешката литература. Те засягат спорния въпрос, предизвикал различни научни хипотези, за културно-историческата приемственост между Велика Моравия и чешките земи. Разглеждат симбиозата между славянската и латинската писменост, първите чешки писменни паметници (Киевски листи, Пражки глаголически фрагменти), появата на първия чешки авторизиран текст — Чешката хроника на Козма. Дватама автори проследяват създаването на народностните чешки поетични традиции през XII и XIII век, подлагат на сравнителен анализ чешкия вариант на Александрията и т. нар. Далимилова хроника, с който доказват новите творчески възможности на чешката литература. Проследяват и развитието на чешкия театър и сатира през XIII и XIV в., спират се върху проблемите на театралния диалог и др. Съществено място те отделят на разцвета на културата и литературата, настъпил по времето на Карл IV. Изясняват същността на хуситството и хуситската литература, дейността и значението на Ян Амос Коменски, както и барока в чешката литература и театър.

Вторият раздел „Литература на възродения народ“ представя чешката литература през Възраждането в периода от втората половина на XVIII век до 80-те години на XIX век. През времето на Възраждането в Австрийската империя, в чийто граници влиза Чехия, литературата се развива благодарение на бурния тласък, който получават хуманитарните науки, формирането на нацията и създаването на национална идеология, класицизмът, предромантизмът, романтизмът и реализмът. Изложението на материала в този раздел е в тясна зависимост на гореспоменатите двигатели на литературния процес. Периодизацията тук е до известна степен съобразена с установените от чешката история граници за Ранното чешко възраждане и за Развитото чешко възраждане. В раздела авторите включват 50-те, 60-те и 70-те години на XIX в. не „с цел обособяването на Късното възраждане“, а с оглед „обстоятелството, че именно в този етап кулминират редица възрожденски процеси от идеологическо и художествено естество, което създава предпоставки за възникване на нов, следвъзрожденски тип литературна система“.

В „Литература на възродения народ“ е проследено в общ план развитието на европейските народи през Просвещението, потърсена е връзка

и с нашето Възраждане (напр. сравнението на Пасиевата история с труда на Вацлав Витек „Добра земя, тоест Чешка земя“). Централно място в раздела заема делото на първите чешки възрожденици Йозеф Добровски, Йозеф Юнгман, Павел Шафарик, Франтишек Палашик, Франтишек Челаковски. В него преобладават категориите филологизъм, славнизъм, историзъм, фолклоризъм. Очертани са преходът към предромантизма и неговите характерни черти, както и чешкият и славянският романтизъм, съпроводени от анализ на творчеството на Ян Колар, Карел Хинек Маха, Йозеф К. Тил, Карел Я. Ербен и др. Отделни глави са посветени на зараждането на реализма в чешката литература (творби на Йозеф К. Тил, Божена Немцова, Карел Хавличек-Боровски); на същността на алманаха „Май“, създаден след падането на Баховия абсолютизъм през 1859 г., съдържанието му, както и творчеството на неговите участници.

В произведениата на чешките писатели през 70-те години се открива и българското присъствие — като тема и образи (в творби на Каролуплук Чех и Емилия Красногорска, В. Халец и Саволина Светла). Подробно е разглеждано и творчеството на Ян Неруда, отразяващо нов елч в критическия реализъм.

Третият раздел „Литература между две епохи“ (80-те години на XIX век до 1918 г.) представя утвърждаването на реализма в чешката литература, на чешкия декаданс. Разглеждани са произведенията на цяла плеяда чешки автори като Я. Врхликци, Св. Чех, Я. Неруда, Ф. К. Шалда, Ан. Сова, О. Бржезиня, П. Безруч, Фр. Шрабек, К. Томан, Я. Хашек, Ст. К. Нойман, братя Чапек и др.

Всеки раздел е съпроводен от бележки по текста, библиографска справка за цитираните автори и използваните трудове. Учебникът „История на чешката литература“ е снабден с библиографски бележки за отделните писатели, хронологически таблици, както и с именен показалец.

Безспорен е фактът, че „История на чешката литература“ е изисквала от своите създатели задълбочено и подробно изследване на многообемна научен материал по проблемите и въпросите на новата история на чешката литература. Написването на учебника се е изкудало и от оценъчен и аналитичен подход към огромното море от факти и литературни явления. Иван Павлов и Величко Тодоров с всички и научна ерудиратост са проучили и обработили източниците на чешката литература. Учебникът „История на чешката литература“ има всички достойнства да бъде едно полезно издание за студентите по славянска филология, както и за всеки, който се интересува от славянските литератури.

Емилия Н. Стаматова

#### „ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА“

от Г. И. Богин. Калинин, 1982.

Скромната по обем, но затова пък достатъчно интересна като проблематика книга на Г. И. Богин „Филологическая герменевтика“ представлява първи, макар и не съвсем разгърнат опит за съз-

даване на марксистка херменевтика. Херменевтика, стремяща се да преодолее цялото стълпотворение от неокантиантски, дилейантски, феноменологически, екзистенциалистски тенденции и въз основа на диалектичката и историческата материализъм да изгради цялостната методологическа теория за разбиране и тълкуване на текста. Изследването на Богин не представлява обстоен критически анализ на историята на херменевтиката, нито пък на съвременното ѝ състояние в западното философско и хуманитарно мислене. Критическите бележки и възражения на автора се ограничават в обхвата, максимално синтетично и концептуално проследяване само на основни моменти от историята на филологическата херменевтика.

Достойнството на представяната работа може да се потърси в друга посока — тя действително не е отричащо-цигираща, а преди всичко преосмислящо-конституираща. Стремещт ѝ е да изгради основите, да маркира методологическите подстъпи към една нова марксистка херменевтика. Книгата на Богин по своята концептуална същност и идейна насоченост е косвено, потенциално противопоставяне на западногерманската херменевтика, която авторът открито определя като ахерменевтична. Стремещт да разберем, тълкуваме и представим максимално адекватно текста на изследването ни кара да изпитаме върху собствения си гръб цялата сложност на проблемите, поставени в него. Същият този стремеж ни кара волю-неволю да използваме един от основните постулати на херменевтичната процедура, който се състои в обръщане към „авторитета на традицията“. Това на практика означаваше да се даде отговор на въпроса, как традицията се проявява във всеки феномен на съзнанието, как тя се обективира в текста, как съвременното мислене се свързва с насоките и резултатите от мисленето на предходните поколения. Ето как формулира този верен по същността си и непредизвикващ възражения принцип „доайнът“ на западногерманската херменевтика Х. Г. Гадамер в „Истина и метод“: „Самото разбиране трябва да се разглежда не толкова в качеството на акт на субективност, колкото в качеството на включване в осъществяването на традицията, в която миналото и настоящето постоянно се опосредствуват. Именно това трябва да бъде изведено в херменевтичната теория, в която прекалено преобладава идеята за процедурата и метода.“ Следвайки тези разсъждения, можем да кажем, че не ще разберем правилно представяната книга, ако не я ориентираме и съотнесем с традицията, чийто плод се явява тя. Само тогава ще можем да обясним правилно видения парадокс, по силата на който Богин обвинява създателя на съвременната философска херменевтика в ахерменевтизъм.

В изследването на Богин немският опит присъствува, но фундаментално преосмислен върху различни от немските философско-методологически позиции. За да разберем това конституиращо преосмисляне, трябва да сме наясно какво то преосмисля, т. е. на какво се опира и на какво се противопоставя.

Още в самото начало Богин фиксира точно предмета на своето изследване. За него „филологическата херменевтика е научна дисциплина, изу-

чаща процесите на разбиране на текста". Той не свежда акта на разбиране до някаква строго регламентирана процедура, а разглежда разбирането като съвкупност от сложни процеси, при това в голяма степен интересубективни, стреми се да анализира протичащото на тези процеси, да потърси тяхната логика. Имайки предвид, че въпросът за същността на разбирането на текста е един от най-трудните във филологията, Богин не се ограничава само с някакво единствено и твърдо определение. „Диалектическият подход — пише той — към такова понятие като „разбирането“ изисква и разширяване на определеността, и разглеждане на това понятие в неговия исторически и съответно логически процес на образуване.“ Той търси предели определения на разбирането, такива, които, без да се явяват „твърди“ и „окончателни“, позволяват само да се отграничи предметът на изследване от други — в частност от мисленето, съзнанието и знанието. За него „разбирането е процес на постигане на смисъла на текста, усвояване на чуждите преживявания, мисли и решения, опредметени в текста, движение към знание, производство на знание (без само то да е знание)“.

Още в първата глава изследователят формулира ясно и открито методологическите позиции, от които подхожда към поставения проблем. Филологическата херменевтика може да се изгражда, развива и изучава само като се има предвид, че разбирането изобщо и разбирането на художествените текстове в частност е „един от моментите на отражение на действителността, един от компонентите на тази изключително сложна системомисловна дейност на хората, благодарение на която отражението съхранява своята обективност даже в условията на много голяма опосредстваност на процеса на отражение“. Разбирането е дейност, присъща само на човека, защото се основа на неговата способност да използва езика като знакова система. „Самият текст закрепва в езикови форми модела на отношенията от действителността и по-точно закрепва усвояването ѝ от човека.“ Авторът приема и разглежда това усвояване само като един от моментите на човешко усвояване на действителността наред с предметно-практическото, научното, художественото и т. н.

С това свое разбиране Богин решително се противопоставя на съвременната западна херменевтика, за която разбирането на текста е единствено възможният начин за усвояване на битието. Той отбелязва, че както всяко усвояване на действителността, така и усвояването на съдържателността на текста (разбирането) се стреми към истинност, а това естествено и закономерно субективизира в значителна степен тази дейност. Според Ленин в основата на субективността стои „стремжът да се унищожи разрывът между отражението и неговия обект“. Самият процес на разбиране е сложен процес на отражение на предметената в текста действителност и същевременно на предметената в него човешка субективност. Следователно процесът на разбиране не се свързва само с усвояване на съдържателността на текста, той се свързва и с усвояване на човешката субективност, възלתена в текста. Самият акт на разбиране е не само субективен, той същевременно е и интересубективен, защото отразява не само опред-

метената в текста обективна действителност, но и отношението между субекти (автор и възприемател-тълкувател). Неслучайно още Фр. Шлегел защитава, а след него Шлайермахер доразвива в цялостна система възгледа „да разберем автора по-добре, отколкото той сам себе си е разбрал“.

В изследването си Богин държи сметка за интересубективния характер на разбирането и тълкуването, но го разглежда в рамките на диалектико-материалистическото субектно-обектно отношение. „Разбирането е момент от предметно-практическото отношение на субекта към обекта и разбирането на текста не е огледално-точно претражение на информацията от главата на автора в главата на разбиращия текста човек. Тук има място за сложното взаимодействие на субективностите на продуцента и реципиента, обусловено в крайна сметка от обществено-исторически причини.“

С това схващане авторът косвено се противопоставя на представителите на съвременната буржоазна херменевтика, които всички се стремят да превърнат субектно-обектното отношение на основния философски въпрос в отношение само между субекти и да го превърнат изцяло в интересубективната сфера. Типичен пример в това отношение са Хайдегеровата онтология и интерпретационна методология и Гадамеровата универсална херменевтика, които се градят върху философските основи на субективния идеализъм.

В изследването си Богин разглежда рефлексията като родово понятие по отношение на разбирането, а самото разбиране като организираност на рефлексията. Следователно, за да достигнем до максимално адекватно разбиране на текста, трябва да се учим на рефлексия, а това е една от задачите на филологическата херменевтика. Разбирането според автора има за своя крайна цел постигане на предмета в неговата качествена определеност, в цялата негова съдържателност. „Съдържателността на текста — пише той — включва в себе си съдържанието на авторското субективно отражение на обективната действителност, интересубективните и личностни смисли и социалната същност на съобщаването. Както при всяко усвояване субектът на разбирането е активен при взаимодействието с обекта, в даления случай — при взаимодействието със съдържателността на текста. Затова съдържателността на текстовете е исторически променлива, а разбирането им — диалогично.“

Самото понятие „разбиране“ се използва от Богин за означаване и на процеса на разбиране, и на стремежа да се разбере, и на резултатите от разбирането, и на способността или готовността да се разбере. Основен момент за него обаче се явява преди всичко процесът на разбиране, който стои и в центъра на представяната работа. Водеща за изследователя е Ленинската мисъл, формулирана във „Философски тетрадки“: „Не трябва да се разбира извън процеса на разбиране.“ Всяко осъзнаване и пренебрегване на процеса на разбиране според автора създава превърнатата форма на разбиране — епифеноменално разбиране, чийто произход и същност се оказват неясни и замаскирани. Завършващият рефлексивен акт поставя пред всеки възприемател въпроса: „Какво аз разбрах?“, а отговорът на този въпрос трябва да разкрива в своите определения процеса на соб-

ственото си формиране. „Завършващата рефлексия след прочит на цялото литературно произведение е рефлексия на големия опит, възникнал в процеса на възприемане, разбиране, смислообразуване, нарастване на смисъла, при което този опит се натрупва именно в процеса на действие с множество последователни и логически взаимнообусловени микроекстозите.“ Богин с основание наблюдава на една от същностните характеристики на действителното разбиране — това, че то за разлика от епифеноменалното държи сметка за процеса на собственото си формиране.

Сложността и диалектиката на процеса на разбиране на текста се заключават според Богин в това, че колективният опит се насочва към текста във форма на индивидуално усилие с цел усвояване на неговата съдържателност, която при това е също общественозначима. Преодоляването на тази сложност и осмислянето на диалектиката на този процес е призвана да осъществи марксистката филологическа херменевтика — науката, изследваща разбирането на текстовете и дейността, съпровождаща този процес.

Във втората глава на своята книга авторът прецизно разграничава разбирането като умствена дейност от знанието, мисленето и съзнанието, а в третата анализира статуса на филологическата херменевтика като научна дисциплина. Той вижда крайната ѝ социална цел в улесняването на човешката комуникация, в успешното преодоляване на възможните разрыви в разнообразните херменевтични ситуации, в които попада човек при рецензия на речевите произведения на човешката култура. Според него „именно в текста, а не в езиковата система е определена човешката субективност“. Това схващане според нас отразява една реалност, която често се пренебрегва в интерпретациите. Езиковите значения на дадена езикова система се конкретизират и реализират само и единствено чрез смисъла, който придобиват в даден речев акт или текст в хода на комуникацията. Така смисълът се свързва здраво с предметената в текста човешка субективност и става неин носител и изразител. На тази основа в работата се разглежда и трактовката на понятието текст. Най-широкото негово разбиране се свежда до това, че „текстът се свеща като общо название за продукт на човешката целенасочена дейност, т. е. като материален обект, в генезиса на който е взела участие човешката субективност. При тясна трактовка текстът се свеща като произведение на речта.“ Стремейки се да постави основите на нова марксистка херменевтична методология, авторът обхваща процесите на създаване и разбиране на текста с възловите за марксистката философия категории опредметяване и разпредметяване. Според Богин при прехода към духовно, още по-тясно — към художествено производство, още по-тясно — към производството на художествен текст се запазват отношенията, съдържащи се в споменатите категории. В изследването той разглежда текста като едн а от формите за опредметяване на отразяващата действителността човешка субективност и съответно самия процес на разбиране като едн а от формите за усвояване (разпредметяване) на опредметената в текста посредством човешката субективност действителност.

Едно кратко проследяване на някои от основните постулати на съвременната западна херменевтика би ни убедило, че с тези свои позиции Богин отново и изцяло ѝ се противопоставя. Според нея разбирането не е специфичен вид човешка дейност, включваща в себе си споменатите по-горе субектно-обектни категории, а изначален битиен способ на самия човешки живот, начин за изразяване на човешкото битие в неговата цялост. За западната херменевтична традиция разбирането и тълкуването на вербалните образувания (текстовете) и само на тях е единствено възможният път за усвояване тайните на „истинското битие“. Само този акт може да разкрие дълбинните смисли на феномените на човешкото съществуване, които получават самосъзнание само в езика и посредством езика. Това разбиране лежи в основите на Хайдегеровата онтология, според която езикът е „висша изява на битието“, „изявено събитие“, „дом на битието“, а херменевтиката е единственият естествен способ за проникване в неговите тайни. Тази мистификация тръгва от Кантовия трансцендентален метод, като същевременно твърде свободно и не съвсем отговорно спекулира с него. Основна цел на Кантовата трансцендентална философия, развита в „Критика на чистия разум“, е изследването на човешките познавателни способности. Те от своя страна са пряко свързани с процеса на разбиране, който предхожда и обуславя познанието. Самото разбиране е акт, присъщ само на човека, доколкото само той може да си служи с езика като знакова система.

Хайдегер изхожда от Кантовото разбиране, но „фундаменталната си онтология“ той създава чрез подмяна на Кантовия тезис. Кантовата характеристика на трансценденталното познание със своята насоченост не към предметите, а към възможността и способността те да бъдат познати според Хайдегер е насочена не към съществуващото, а към понятията, определящи битието на съществуващото. Оттук следва изводът, че Кантовата трансцендентална философия е не теория на познанието, а онтология. Така Хайдегер подменя Кантовия тезис и на тази основа строи своята онтология. Понятията, към които тя е насочена и които определят битието на съществуващото, се възплащават и изразяват чрез езика. Хайдегер го онтологизира, като му придава значение на историческа субстанция. В неговата философия езикът е нещо трето, в което човешките „аз“ и „ти“ могат да се разберат и затова той е основа на битието, по отношение на което човек е нещо зависимо и вторично. „Езикът е дом на битието — пише Хайдегер — в неговата обител живее човек.“ Тези позиции са определящи и за Хайдегеровата интерпретационна методология. Според нея „поезията е словесно сътворяване на битието“. Чрез поетическото слово съществуващото се въздига до същността си и става известно като съществуващо. Следователно същността на езика „като най-висша изява на човешкото битие“ трябва да се разбере чрез същността на поезията. Това означава в поезията да се търсят „изначалните истини“ за човешкото битие. До това се свеждат и основните изисквания на Хайдегеровото тълкуване. Типичен пример в това отношение са неговите интерпретации на различ-

из стихотворения и особено тълкуването му на пете Хьолдерлинови тези в статията „Хьолдерлинов и същността на поезията“.

Хайдегеровата херменевтична традиция намира днес своето продължение в Гадамеровата „универсална“ херменевтика, за която езикът е също „твореща и производяща сила“. Новото е, че Гадамер още по-мистифицираше се опитва да припири и обвърже Хайдегеровата онтология и Хегеловата диалектика в единна онтологична херменевтика, което на практика е невъзможно, тъй като двете философски системи са диаметрално противоположни.

На изложените възгледи за същността и ролята на разбирането и тълкуването изцяло се противопоставя разглежданият по-горе методологически подход на Богин.

В центъра на субектно-обектното отношение, свързано с процеса на разбиране, той поставя субективната човешка дейност. Нейната цел обаче е не постигане на собствената си човешка субективност и екзистенциалност, а постигане на адекватно и истинно разбиране и съответно познание. Според автора, „за да бъде истински научна дисциплина, филологическата херменевтика трябва да представи разбирането като процес на дейност и да установи оптималното положение на човека в този процес“. Индивидът може да заема различни отношения към самия процес на разбиране. Тези отношения се проявяват като различни неговии позиции в дейността на разбиране. Богин говори за три такива позиции. Първата е относително външна по отношение процеса на разбиране и е свързана с изследването на този процес и натрупване на знания за него. Втората е практическа или вътрешна по отношение процеса на разбиране. В нея този процес се осъществява непосредствено. В зависимост от практическата си насоченост той може да се реализира като познавателен, евристичен, ориентационен и т. н. Третата основна позиция, която човек може да заема в процеса на разбиране, е обучаващо-рефлексивна. Целта ѝ е да научи на рефлексия други индивиди. С това тя се явява своеобразен мост между първите две позиции.

Известен приоритет по своето значение има първата (изследователската) позиция. Тя се явява до голяма степен определяща по отношение на другите две, затова авторът се спира само на нея, като разглежда пет въпроса, съставляващи нейното ядро. Богин споменава, че всеки един от тези въпроси, както и останалите две основни позиции в херменевтичката дейност ще бъдат обект на отделни пособия, влизащи в серия, по отношение на която представяната книга се явява общ увод.

Първият от петте въпроса, към който изследователят насочва вниманието си, е свързан с типологията на разбирането. Тя търси основания в различните стратегии на разбиране, проявяващи се в различните херменевтични ситуации. Той разглежда три йерархично разположени основни типа разбиране: 1) семантизиращо — насочено към „декодиране“ на знаковите функции на текстовите елиптици; 2) когнитивно — насочено към усвояване съдържателността на познавателната информация, дадена в същите тези елиптици; 3) символно — разбиране, при което средствата

за пряка номинация се проявяват не като знакови образувания, а като асоциати от друг род (разбиране, при което текстът от значен се превръща в значим).

Според автора под термина „разбиране на художествения текст“ обикновено се имат предвид различните комбинации на тези три основни типа, като идеалният случай представлява цялостният им синтез. Крайният извод на изследователя е точен и основателен — при рецепцията на вербален художествен текст ролята на семантизиращото и когнитивно разбиране е съществена, но „спецификата на разбирането на такъв текст се определя именно от участието на смисловото разбиране“.

Вторият въпрос, на който Богин се спира, е свързан с границите на разбирането. Това е проблем, породен от естемента разбирането да се осъществява като въстремно, което е и един от принципите на диалектичката логика. „Тезисът на метафизическата ахерменевтизм „Всеки разбира по своему“ — пише Богин — е мистифицирана представа на действителния факт, че към въстремността на разбирането човек подхожда чрез усвояване на границите на разбирането.“ Изследователят не игнорира този проблем, а успява да схване неговата логическа същност и да го формулира ясно и конкретно. „При разбирането на текста се проявяват в сложно взаимодействие границите на съдържателността на текста и границите на опита на реципиента, в резултат на което се очертава обектът на разбирането, т. е. границата на разбирането.“ Тази граница е исторически обусловена, защото и самият човек е обществено-историческо същество. Тя зависи и от редица други фактори, за които Богин не говори и които са обект на много сериозно внимание от страна на западногерманското рецептивно литературознание. Благодарение на тези фактори и на историческата си обусловеност разбирането на един и същи текст много често поражда различни смисли. Процесът на пораждане на смисъл от своя страна е пряко свързан с техниките на разбиране, а това е третият проблем, към който насочва вниманието ни изследователят.

Предя да разкрие възгледите си за възможните херменевтични техники, той прави следните уточнения. Първо, че няма единна техника за разбиране. Второ, в реалния процес техниките на разбиране съществуват съвместно и си взаимодействуват. Трето, използването им става безсъзнателно и само при възникване на неразбиране те започват да се осъзнават. Според Богин нито една херменевтична техника не може да се универсализира в изследователската позиция на херменевтичката дейност. Той обвързва възможните техники с типовете разбиране. При семантизиращото разбиране е най-общо приложима техниката на декодиране, при когнитивното — техниката на ситуационна интериоризация на контекста (контекст на догадка), също и техниката на съединяване на активизираните в текста значения. Смисловото разбиране предполага едно особено разпредметляване на средствата на текста, корелативни със смислите и при това нетъждествени на средствата за пряка номинация. Смисловото разбиране като най-високо стоящо в типологичната йерархия предполага и реактивация на миналия опит и пре-



концентрация, свързана с абстрахиране от мислите и чувствата, неотнасящи се към съдържанието на разбирания текст.

Всички техники на разбиране са рефлексивни, а самото им използване е един от моментите на рефлексивна организация, която стои в основата на процеса на разбиране. Това е наложило необходимостта от максимално сбита, но затова пък достатъчно целенасочена характеристика на рефлексията като основа на разбирането. Понятието „рефлексия“ се употребява от Богин в значението, въведено от Джон Лок, според когото това е „наблюдение, на което умът подлага собствената си дейност и способите за нейното проявление“. Авторът анализира рефлексията като „фактор на дейност, от който зависи какви именно субективни реалности (реалности на съзнанието) ще бъдат видени в текста в условията на смислово разбиране. Рефлексията се състои от актове, в които съдържателността на текста става постигаема, т. е. подаваща се на усвояване. Очевидно разбирането израства от рефлексията на действителността, отразявана в текста, и се проявява като усвоя-

ване на тази действителност.“ Това виждане свързва разбирането с човешката практика и отново съвсем пряко се противопоставя на западната херменевтика.

Последният съществен за изследователската позиция въпрос според автора е самият процес на разбиране. Неговата характеристика включва в себе си казаното не само по предхождащите го четири въпроса, но и казаното в цялата книга. По този начин дори чрез композицията на отделните части Богин е обосновал още веднъж логиката на своето изследване. „Филологическата херменевтика е научна дисциплина, изучаваща процесите на разбиране на текста“ — гласи първото изречение на книгата. В изучаване процеса на разбиране филологическата херменевтика вижда своя предмет, в процеса на разбиране тя сменя и цялата си проблематика, намирайки в него собствените си научни основания, които тепърва трябва да бъдат сериозно изследвани от марксистката филологическа наука.

Зарян Козлуджов

## SOMMAIRE

Pirine Boïadjiev — La chant non fini de Ivan Vazov	3
Stéfan Tchirpanliev — Idée et histoire créatrice des „Mémoires sur les insurrections bulgares“	12
Siméon Hadjikossev — Contribution à la poétique du premier modernisme bulgare (Cyrille Christov et Peyo Yavorov)	23
Katia Yaneva — „Cet étrange amour humain“ (les poèmes satiriques de Dobri Jotev)	33
Valentin Anghéliev — Le Panesthétisme	49
Maya Ivanova — Le temps — manière d'usage dans le roman européen occidental	58
Guéorgui Gatchev — (Moscou) — De la figuration nationale dans la poésie russe	76
<i>Communications scientifiques</i>	
Elena Thomova — Une nouvelle homélie appliquée de Jean de Rila	91
Evdokia Méteva — Le caractère bulgare de l'ancien monument russe „Slovo o polku Igoreve“	94
Nicolas Arétov — L'intérêt pour l'oeuvre de Marie Leprince de Beaumont en Bulgarie durant la Renaissance	100
<i>A travers la pensée esthétique mondiale</i>	
Bela Balaš — A travers le cinéma. Apparition et essence d'un nouvel art	114
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de l'Allemagne Démocratique, des Pays-Bas et d'Italie	128
<i>Revue</i>	
Emilia N. Stamatova — „Histoire de la littérature tchèque“. P. I, par Ivan Pavlov et Velitchko Todorov	131
Zaprian Kozloundjov — „Herméneutique philologique“, par G. I. Boghin	132

II. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ  
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ  
ГОЗИ 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 Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Дадена за набор на 26. V. 1986 г.

Печатни коли 8,50

Годишен абонамент 12 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките  
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6 Поръчка 320

Подписана за печат на 20. IX. 1986 г.

Издателски коли 11,02

Изязла от печат на 26. IX. 1986 г.

Тираж 1650

Коректор *К. Тошева*

Формат 70/100/16

Изд. индекс 107 79

Отделна книжка 1,30 лв.